

स्वर्गस्थ साधयरीने

પુનર્મુદ્રણ પ્રસંગે

‘સાહિત્ય વિદાર’ની પહેલી આવૃત્તિની બધી નકલો વેચાઈ જવાથી તે ત્રણેક વર્ષથી અપ્રાપ્ય હતું, અને તેની માગ અબ્યાસીઓ અને વિદ્યાર્થીઓ તરફથી થવા જ કરતી હતી. આ પરિસ્થિતિએ આ પુનર્મુદ્રણને શક્ય બનાવ્યું છે. પુસ્તકને અબ્યાસીઓએ આપેલા રૂઠા સત્કાર બદલ કૃતજ્ઞતાવે મારે એમનો આ પુનર્મુદ્રણ વેળા આભાર માનવાનો છે.

૨૧-૧૦-૫૬

—અનંતરાય રાવળ

નિવેદન

[પહેલી આવૃત્તિનું]

હેલ્લાં અગિયાર-બાર વરસમાં લખાયેલા વિવેચનાત્મક લેખોમાંથી કેટલાક પાછળનાં પૃષ્ઠોમાં અંચળા થાય છે. તે પ્રગટ કરવાની હોંસીલા પ્રકાશકની તત્પરતા અને માગણીને વધ થતાં ચિત્તે આનાકાની નથી કરી તે, એ લેખોમાંના ઘણા સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓને તેમજ અબ્યાસીઓને ઉપયોગી જણાયા હતા એ લાને જગાડેલી એ વર્ગોના વધુ મોટા સમૂહને એ ઉપયોગી નીવડશે એવી લાલચ આશાને લીધે.

પણ વિવેચનસંગ્રહના પ્રકાશનનું નક્કી થવા પડી, અને પુસ્તકની જાહેરાત પણ થઈ ગયા પછી, મોડું ધણું થયું છે. એમાં વાંક પ્રકાશકનો નહિ પણ મારો છે, અને એમ કહેવાથી જે દોષમુક્ત હરાવું હોય તો કહું કે મારા સંજોગોનો છે. કેટલાંક વરસ પર લખાયેલા અહીં રજૂ થતા લેખોને આજની દૃષ્ટિએ તપાસી જરૂર જણાય ત્યાં મદારવાના સંકલ્પને અમલમાં મૂકવાને માટે જરૂરી

સ્વસ્થતા, વૃત્તિ અને ઉત્સાહ એ સંજોગોએ ધણા વખત સુધી અંતરમાં ભગવા જ દોષો નહિ.

ઉપર સૂચ્યું તેવા પુનરીક્ષણનો લાભ સંગ્રહના ‘ખખરદારનું જીવનદર્શન’ અને ‘ગુજરાતી નાટકસાહિત્યનું રેખાદર્શન’ એ એ લેખોને સવિશેષ મળ્યો છે. પરિણામ તે એ બેઉ લેખોનો થઈ ગયેલો કાયાપત્રો. આગલાનું તો પૂર્વનામ—‘દર્શનિકા’નો કવિ—પણ ફરી ગયું છે. એ બેઉ લેખોનાં જૂનાં સ્વરૂપ રદ ગણી આ નવાંને જ હવેથી પ્રમાણ ગણવા વિનંતિ છે. ‘કવિતાનું રસાસ્વાદન’ એ પહેલો લેખ આઈ. એ. રિચાર્ડ્સના ‘પ્રેક્ટીકલ ક્રિટિસિઝમ’ ગ્રંથના વાચનની છાપ કે અસરનું પરિણામ છે.

મોટા ભાગના લેખો ઠીક ઠીક લાંબા બની ગયા છે. કતી, વિષય કે કૃતિના સમગ્રદર્શનની હોંસ કે લોકનાં ફળરૂપ એવા લેખોને અંગ્રેજી વિવેચનમાં જેને અભ્યાસલેખો (Studies) કહેવામાં આવે છે તેના પ્રકારના ગણી શકાય કે કેમ, તેમજ સમગ્ર સંગ્રહના લેખોના વિવેચન તરીકે શા, ગુણદોષ, એ વિશે તો રસિકો અને અભ્યાસીઓ જે નિર્ણય ઉચ્ચારે તે ખરો. હાસ્તો, વિવેચનનું પાણું વિવેચન ચવાનું ને? ભગવાન ઈસુનો Judge not, that ye be not judged એ આદેશ કેટલો સાચો છે!

૪-૩-૧૯૪૧
અમદાવાદ }

—અનંતરાધ મ. રાવળ

અ નુ ક મ

૧ કવિતાનું રસાસ્વાદન	૬
૨ સરસ્વતીચંદ્રને	૨૩
૩ ગુણસુંદરીને	૩૩
૪ મણિલાલ દિવેદીની કવિતા	૪૩
૫ 'સાધના પર્વત'માં કર્તાનું સાધ્ય	૫૨
૬ કવિતા અને ઇતિહાસનું મિલન	૬૪
૭ 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા' : એક સમીક્ષા	૮૮
૮ અખરદારનું જીવનદર્શન	૧૧૧
૯ રમણલાલની લોકપ્રિયતા	૧૪૧
૧૦ રમણલાલની સેવા	૧૪૮
૧૧ ઉત્સાહી નાટકકાર	૧૫૨
૧૨ ગુજરાતી નાટકસાહિત્યનું રેખાદર્શન	૧૬૨
વર્ષાનુક્રમણી	૨૨૨
સૂચિ	૨૨૩

અનંતરાય શાવળકૃત

•

સાહિત્યવિહાર

કવિતાનું રસાસ્વાદન

દરેક માણસ જેમ કંઈ નહિ તો રનાનગૃહનો ગાયક (Bath-room singer) હોય છે જ, તેમ અંતરને છાને ખૂણે કવિ પણ હોય છે : કવિ, પણ છાનો, અણુલખતો, એટલે કે કવિના જેવું જ સંવેદન અનુભવી ઊઠતો, પણ જીવનસંઘ્રામની ભીંસમાં એને કલાત્મક રીતે વ્યક્ત કરવા માટે જરૂરી એવી નિરાંત મેળવી ન શકવાથી, વૃત્તિની મંદતાને લીધે, ભાષા દ્વારા આત્માભિવ્યક્તિ(self-expression)ની ટેવ ને આવડત ન હોવાને લીધે કે પછી હિંદાસીનતાને કારણે તેને લખાતી વાણીમાં વ્યક્ત ન કરી શકતો, હૈયે હોય તે હોઠે ન લાવી શકતો, કવિ. આમ હોવાથી, દરેક માણસ કવિતાલેખક ભણે ન બની શકે પણ કવિતા-ભોગી તો અવશ્ય હોય છે જ. સામાન્ય જનનો એવો અધિકાર માની જ લઈને ‘કવિતા કેમ વાંચવી’ એ સંબંધી કેટલીક માર્ગદર્શક ને વ્યવહારુ કાટિની સૂચનાઓ તેવાઓને તેમ જ સાહિત્યરસિક વિદ્યાર્થીઓને માટે અત્ર કરવી ધારી છે.

‘કવિતા કેમ વાંચવી’ નોર્થએ’માં ‘કેમ’ના ‘શા માટે’ અને ‘કવી રીતે’ એવા બે અર્થ થાય. પહેલા અર્થ માટે તો એટલું જ કહેવાનું કે ત્યાં રસ, સૌંદર્ય, જીવનદર્શન ને કલા છે ત્યાં માણસ તેનાથી મુગ્ધ થયા વિના ને તેને નમ્યા વિના રહી શકતો નથી. કવિતા એ માનવીની વાણીનું નવનીત જેવું સુંદરતમ ને વિશુદ્ધતમ સ્વરૂપ હોઈ, કાન્તાને માટે જે કહેવાયું છે કે એ જોને ન આકર્ષી શકે તે સાધુ કાં જડ, તેવું તેને માટે પણ કહી શકાય. પણ એવા સાધુ કે જડની સંખ્યા બહુ વિરલ અને કવિતાના ભોગીઓની સંખ્યા વિપુલ જ હોય છે. એવા કવિતાના

રસિકો કે ભક્તો પોતાની રસભૂખ સમાવવા પોતાની ગરજે કવિતા પાસે જવાના જ. ‘શા માટે’નો જવાબ આટલામાં આવી ગય છે. પણ આપણે તેની પર નહિ પણ ‘કેવી રીતે’ પર જ આપણું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું છે. કવિતાના આસ્વાદન માટે સાફ વાતાવરણ પ્રવર્તતું કરવા માટે પણ એની ચર્ચા આવશ્યક થઈ પડે તેવી છે.

કવિતા જીવન ને જગતમાં મળતા અન્ય ઇદ્રિયભોજ્ય સ્થૂળ આનંદો કરતાં ન્યારો હૃદયસંતપક સૂક્ષ્મ રસાનંદ આપનારી હોઈ એના વાચન-આસ્વાદન પૂર્વે વાંચનારના ચિત્તની એક પ્રકારની પૂર્વતૈયારી જરૂરની થઈ પડે છે. યાળીમાં મિષ્ટાન્ન જોઈને જ તે આરોગતાં પહેલાં જમનારના મોંમાં પાણી આવે છે તેમ ‘કવિતા વાંચવી છે’ એ ખ્યાલે જ રસિકના ચિત્તમાં એવું મીઠા ઔત્સુક્યનું પાણી છૂટવું જોઈએ. રસાનંદની જે આકાંક્ષા એ ઔત્સુક્ય જગાડે તે સાથે કે તે પછી કાવ્યવાચનાભિમુખ થતાં ચિત્તતંત્રને એને માટે સજ્જ થઈ જવાનું બને છે. મનને આ રીતે તૈયાર કરવાની સાથે જ ખીજ એક બે તૈયારી કરી લેવી જોઈએ. પૂજની ઓરડીમાં કે દેવમંદિરના ગભીઆરમાં સ્નાનશુદ્ધ થઈને ને કંઈ નહિ તો હાથપગ ધોઈને જ પ્રવેશી શકાય છે, તેમ કવિતાદેવીનાં દર્શનપૂજને જતાં તેના ભક્તે એટલા વખત પૂરતું જગત ને વ્યવહારની ગડમથલ ને હિપાધિઓનું નાહી નાખવું જોઈએ. શૈરખમ્બરની ધડીધડીની ઊંચકપાચલ જાણુતા રહેવા ટેલિકોનનું બૂંગળું એક હાથમાં ઝાલી ખીમ્બ હાથમાંના પુરતકમાંની કવિતા વાંચનારને ધોળા કાગળ પર છપેલા. કાળા અક્ષર વાંચી જવા સિવાય કાવ્યવાચનનું ખીજું શ્રેય મળવાનું નહિ. ‘સૌંદર્યો પામતાં પહેલાં સૌંદર્ય જનવું પડે’ એ કલાપીની પંક્તિમાં ધણું સત્ય રહેતું છે. કવિતાનેય સમજતાં ને માણતાં વાચકે સહૃદય (એટલે જેનું હૃદય કવિ સાથે સમાન છે એવો—સમસંવેદક) અને એમ કવિ બનવું પડે છે; કવિની શૂમિકાએ પહોંચી જઈ ત્યાં ઊભા રહી તેની સંવેદનાનો સાક્ષાત્કાર કરવો પડે છે. હવે કવિનો સર્જનવ્યાપાર સૂક્ષ્મ હોય છે. જગતના ધમસાણુની વચ્ચે પોતાના હૃદયના અંતસ્તત્ત્વમાં ઊતરી જઈ મા

કલ્પનાગગને ઊડવા મંડી કવિ જે સંવેદન અનુભવે છે અને વસંતમાં ગાયા વિના રહી ન શકનાર કોકિલની માફક તેને ગાઈ નાખે છે, તેને આસ્વાદવા સહૃદયને પોતાના સ્થૂળ જગતને ભૂલી જવું ખાસ જરૂરનું બને છે. ખીજા શબ્દોમાં, કવિતાવાચનને માટે રસિકે શાંતિ ને નિરાંતની મનોદશા (mood) કેળવવી જોઈએ. ઉત્તમ કલાકૃતિઓ જેમ સર્જાય છે તેમના સ્રષ્ટાઓની નિરાંત (leisure)ની સ્વસ્થ પળોમાં, તેમ તેને આસ્વાદવી પણ જોઈએ એવી નિરાંતની અવસ્થામાં, અર્થાત્ ખીજી બધી ઉપાધિઓથી મુક્ત અને તેથી તેના આસ્વાદને સારુ અનુકૂળ તથા તત્પર એવી મનોદશામાં. વાતો કે નવલિકાને ગમે ત્યારે વાંચી શકાય છે, પણ કવિતા તો વાંચવી જરા શાંતિ ને કુરસદને સમયે અને જ્યારે એને માટે અનુકૂળ વૃત્તિ સર્જાય ત્યારે, ગમે ત્યારે નહિ.

આ સૂચનાઓને ખ્યાલમાં રાખીને કાવ્યવાચન શરૂ કરનારે કર્તાના નામ ને કાવ્યના પ્રકાર પર બહુ ભાર મૂકવો નહિ. વાંચવા ઉપાડેલું કાવ્ય કોઈ ખ્યાતનામ કવિની કે મધ્યમ કક્ષાના મનાયલા કોઈ કવિની કે ઊગતા કવિની કૃતિ હોય તેથી કંઈ તે ઉત્તમ, સાધારણ કે કાચું બની જતું નથી. ઉત્તમ કવિનું કોઈ કોઈ કાવ્ય નમળું હોય અને મધ્યમ કે ઊગતા લેખકની કોઈ કોઈ કૃતિ સત્ત્વ ને પ્રતિભાના ચમકારે ચમકતી હોય એવું બને. પ્રથમ પંક્તિના કવિનીય બધી જ કૃતિઓ એકસરખી ઊંચી કક્ષાની જ કાંઈ હોતી નથી. એટલે, વાંચવા લીધેલી કૃતિના કર્તાને ને તેની સારી-માઠી ચાલુ પ્રતિષ્ઠાના ખ્યાલને સદંતર અંગગો રાખી, તે કૃતિને તે જે કંઈ સત્ત્વ કે સમૃદ્ધિ દાખવી શકે તેને જ માટે અભ્યાસ-વિષય બનાવવી જોઈએ. એવી જ રીતે, મુક્તાક, પદ, રાસ, ભજન, આખ્યાન, ખંડકાવ્ય, મહાકાવ્ય, પ્રતિકાવ્ય, સોનેટ આદિ કવિતાસ્વરૂપોનાં લક્ષણાદિને વાંચનારને પ્રાથમિક પરિચય હોય તો તો સારું જ, પણ તે ન હોય તો-પણ કાવ્યનો કાવ્ય તરીકે રસ માણવામાં તેથી કંઈ વિધિ આવવું જોઈએ નહિ. મતલબ, કશા જ બ્યવધાન વિના કવિતાનું સીધેસીધું ખુલા મોંનું દર્શન કરવાની વૃત્તિ રાખવી તે કવિતાના રસાસ્વાદની પહેલી શરત.

વાચન શરૂ કરતાં પહેલાં હજી એકએ બાબતોમાં સાવધાની રાખવી જરૂરી છે. મનમાં વસી ગયેલા સર્વ કોઈ પ્રકારના પૂર્વગ્રહને એ વખતે ચિત્તમાંથી વેગળા ધક્કેલી દઈ ચિત્તને સાવ સાફ ચનાવાય નહિ તો સંભવ છે કે કવિતાના રસાસ્વાદમાં તે પ્રથમથી જ મોટી બાધારૂપ થઈ પડે. જેવ કવિતાથી દૂર નાસવું કે એમાં જ બધી ખરી કવિતા આવી વસી છે એમ માનવું, સોનેટથી લડકવું કે તેને જ કવિતાગતિમાં પૂજારથાને બેસાડવું, યતિસ્વાતંત્ર્ય અને પ્રાસહીનતાથી ખિન્નવું કે તેને જ નવી કવિતાના લક્ષણ માનવાં, પૃથ્વી મુક્તધારા ગુલબંકી આદિ છંદો પ્રત્યે મુગ્ધ આદર-ભાવ કે અવિચારી અરિભાવ સેવવો, કદિ નહાનાલાલની ડોલનદીલી કે ખુબરદારના અખંડ પદ્યમાં કવિતા આવી શકે જ નહિ એમ યા તેથી અન્યથા માનવાનો આગ્રહ રાખવો, ચીંથરું બટન મજૂર બેદુ ભંગી વેશ્યા આદિ વિષયો પર કવિતા લખાયલી જોઈ ચોપડી બધે કરી દેવી યા એ બધાંને જ ખરા કવનવિષય માનવા—આ બધાં વલણો આવા પૂર્વગ્રહોની જ સંતતિ ગણાય. મગજમાં ભરાઈ ગયેલા આવા પૂર્વગ્રહોથી કાવ્યપરીક્ષણ દૂષિત બને છે, કારણ વાચક કવિતાના બાહ્યસ્વરૂપના દર્શને જ પ્રથમ પ્રાપ્તે મક્ષિકા જેમ પોતાના પૂર્વગ્રહોને લીધે ઠોકર ખાય છે અને ભૂલી જાય છે કે પોતાનું સાધ્ય તો છે જુદું જ, કાવ્યના રસાત્માનું દર્શન એ જ. માથુસ તિલક ત્રિપુંડ તુલસીમાળા શિખા કસતી જનોઈઈં ધારણ કરે છે કે નહિ એ જોવાથી કંઈ એની ખરી હૃદયસંપત્તિ કે ધર્મનિષ્ઠાનું જ્ઞાન થતું નથી, તેમ કાવ્ય અમુક છંદમાં પ્રાસ વિના કે સાથે અમુક વિષય પર લખાયલું છે તેથી તેના રસ-ધ્વનિ-રૂપ આત્માનો એમ ને એમ બોધ થઈ જતો નથી.

કાવ્યના બાહ્ય સ્વરૂપને લગતા આવા પૂર્વગ્રહોના જેવા એના અંતર-તત્ત્વ વિષેના ખ્યાલોનાય પૂર્વગ્રહો હોય છે. એ છે કવિતાવિષયક રૂઢ સૂત્રો ને સિદ્ધિતો, કવિતાની અનેક કાવ્યમીમાંસકોએ આપેલી વ્યાખ્યાઓ કે લક્ષણો અને તેના વિષે ઉચ્ચારેલા સિદ્ધિતાનું નાકું ગાલી રાખી તેના બદ્ધ મતો પ્રમાણે જ કવિતાને અવલોકવાનો પ્રયાસ કરનાર તેને કંઈ

ધડીએ અન્યાય કરી નહિ બેસે એનું કંઈ કહેવાય નહિ. આવા સિદ્ધાંતો નકામા છે કે તેનું પરિચયગાન અનાવશ્યક છે એવું અત્ર વિવક્ષિત નથી જ. એવા સિદ્ધાંતો કાવ્યસમજનાં માર્ગદર્શક અવશ્ય થાય, પણ મનને તેનાથી બાંધી રાખવાથી, કવિતાના હાદું સુધી પહોંચવાને કે તેનું સમગ્ર સૌંદર્યદર્શન કરવાને બદલે તેના કોઈ એકાદ અંશ પર જ દૃષ્ટિ કરી તેના સારાનરસાપણા ઉપરથી આખીય કાવ્યકૃતિને સારું કે મોળું સર્ટિફિકેટ આપી દેવાનું થતાં, એકાંગીપણું આવી જવાનો પૂરા ભય છે એટલું જ કહેવું છે. બધાં લક્ષણો બાંધી દેવાનો લોભ રાખતી વ્યાખ્યાઓની જાળમાંથી છટકી જાય એવાં કેટલાંય તરવો જેમ દરેક વસ્તુને તેમ કવિતાને પણ હોય છે. ‘કવિતા તો હોય અશ્રુ કે નિઃશ્વાસ જેવી’ કે ‘અર્થપ્રધાન તે જ ખરી કવિતા’ જેવી સમજણોને અનુસરી, એ જે અપેક્ષાઓ જગાડે તેને સાથે લઈને કોઈ કાવ્યને વાંચી જતાં, તે જો પોતાના મનમાન્યા ખ્યાલને સંતોષી ન શકે તો તેમાં કવિતા નથી એટલે સુધી કહી નાખવાનું દુઃસાહસ અધીરા વાંચનારાથી થઈ જવાનું. આથી, કાવ્યના આસ્વાદન વેળા કવિતા વિષેના સિદ્ધાંતો કે પ્રચલિત માન્યતાઓના બોજાથી પણ મનને મુક્ત ને હળવું બનાવવું જરૂરી છે. સુસ્ત સિદ્ધાંતપરસ્તી કાવ્યવિવેચનમાં કેટલીક વાર અનર્થ ઊપજાવે છે. કોઈ પણ કાવ્યકૃતિને તેના પોતાના જ ગુણદોષ પર મૂલવવી જોઈએ, અને વાચકે હૃદયની સાફ ને કોરી આરસીમાં કાવ્યની જે પ્રતિ-છવિ પડે તે પડવા દેવાની તૈયારી કરીને પૂર્વગ્રહમુક્ત ખુલ્લા (open) ચિત્તે કવિતા પાસે જવું જોઈએ. કવિની કાવ્યસર્જનની પળને સમજાવપૂર્વક અને કદપનાથી તાદ્દશ કરી તેમાં સમરસ કે તદ્દપ બની કવિનાં જ ચર્ચમાં પોતાની આંખે લગાવી તે દ્વારા કવિનું દેખાડ્યું દેખનાર જ તેની કવિતાને પૂરી સમજી શકશે. એવા સમસંવેદક સિવાયના પાસે કવિતા પોતાનું સૌંદર્ય ને મર્મ ખુલાં કરતી નથી.

આ બધી થઈ કાવ્યવાચન પહેલાં સાધવી જોઈતી માનસિક સજાઈ. પછી આવે કાવ્યનું વાચન. વાંચતી વેળા કાવ્યને સહેજ મોટેથી ઉચ્ચારીને

વાંચવાની ટેવ દમેશાં પાડવા જેવી છે. ગવાય નદિ તો કંઈ નદિ, પણ એનો કંઠપાઠ (recitation) તો અવશ્ય કરવો જ. કવિતાવાચન તો એક કળા છે જેનીય ઘોડી સાધના કવિતાના અભ્યાસીએ કરવી જોઈએ. તદ્ભાવમાવિત ખની છંદનુસાર અને અર્થનુસાર યતિરચાનોએ યથા-યોગ્ય વિરામ લેતા જઈ સ્પષ્ટ ઉચ્ચારથી જો કાવ્ય વંચાય તો એના પાઠક અને શ્રોતા ઉભય અર્ધું કાવ્ય તો ત્યારે જ સમજી લે. મુદ્રણ-ચંત્રના આપણે ત્યાંના આગમનને કારણે કવિતા ગાઈ સંલગ્નાવવાની જૂની પદ્ધતિ લગભગ લુપ્ત થતાં અત્યારે કવિતા માત્ર આંખનો જ વિષય બની ગઈ છે. એને અંગે કાવ્યગાન કે કાવ્યપાઠની કળાને તેમ આડકતરી રીતે ખુદ કવિતાને પણ ઘોડી ખોટ ગઈ છે.

કવિતા એકલી અર્થની નથી બનતી, સાથે એ અર્થના વાહક શબ્દ પણ હોય છે. શબ્દ જેના બનેલા હોય છે એ વર્ણોની ઈદિ અર્થને અનુકૂળ વ્યવસ્થા પણ કવિનું ધણું ધ્યાન રોકતી હોય છે. અર્થ અને શબ્દનો તેમ અર્થ અને સ્વર (sense and sound)નો સંવાદ પણ ઉત્તમ પ્રતિની કવિતામાં તો હોય છે જ. આથી કાવ્યનાં છંદ, સંગીત, લય, વર્ણુરચના ઈત્યાદિના જેવા ને જેટલા હોય તેટલા નાદ-વૈભવની અભિમુખ ચિત્તરૂપિ સાથેના કંઠપાઠ દ્વારા થતી શ્રવણપારખ પણ કાવ્યના અભ્યાસમાં ખાસ જરૂરી ગણાય, જે માત્ર આંખના વાચનથી નહિ સાધી શકાય. એ ન પારખી શકનાર કાવ્યની અર્ધી ખૂબી ગુમાવશે. કવિતાના પાઠની સારી એવી ટેવ પડ્યા પછી તો મૂંગાં મૂંગાંય કાવ્યપદ્ધતિઓ વાંચતાં રસિકની આંતરકર્ણોન્દિય તેના લયાદિને પારખતી થઈ જાય છે. કારણ, જિંથી કવિતાના છાપેલા મૂંગા શબ્દો, વંચાતાંની સાથે જ, સહુએને પોતાની સ્વરાવલિનો સાક્ષાત્કાર કરાવતા હોય છે.

પણ લયમૂલ્યોમાં રૂબી જવાનું નથી. કાવ્યનું લયાનુસારી વાચન જેને ઉપકારક બને છે તે અર્થશ્રવણ જ કવિતાના અભ્યાસમાં સૌથી અમત્યની વાત છે. વર્ણુ, શબ્દ, લય આદિ કાવ્યનાં આલગિયો કંઈ

રસિકનું મન ઓછું ભરાય ? આખરે કવિ કાવ્યમાં કંઈક કહે છે તો એ શું કહે છે તે પ્રથમ સમજી લીધા વિના કાવ્યનું સૌંદર્ય કે રહસ્ય પ્રત્યક્ષ થવાનાં નહિ. આગળ કહ્યું તેમ કાવ્ય સમજાપૂર્વક ભાવ-પૂર્વક સરસ રીતે વાંચવામાં આવે તો વાચનની સાથોસાથ જ તેનો અર્થ પાઠકના અને શ્રોતાના ચિત્તમાં પ્રકાશતો જાય છે. પણ દરેક કાવ્ય આમ સહેલાઈથી પોતાનાં ખારણાં ખુલ્લાં મૂકી દેતું નથી. એટલા માટે કાવ્યનો સીધો-સાદો વાચ્યાર્થ પ્રથમ તો સમજી લેવા સારુ વિદ્યાર્થીએ પ્રથમ મનમાં એનો વાકચાન્વય બેસાડી લેવો જરૂરી છે. આ કાર્ય પણ દરેક વેળા સહેલું નથી હોતું. કોઈ વાર કોઈ સંકુલ રચના થોડી મહેનત કરાવે અને તોય જૂલ ખવરાવે એમ બને. વળી ‘સમગ્રઈ ગયું’ની સતોથી વૃત્તિ કેટલીક વાર આપણને છેતરી પણ નાખે. સાવ સાદી પંક્તિઓનો અર્થ ‘જાણીએ છીએ,’ ‘જાણીએ છીએ’ કહીએ, પણ ‘સમગ્રવો જોઈ’ એમ કોઈ કહે ત્યારે માયું ખજવાળવું પડે એવી સ્થિતિ એને લીધે કેટલીક વાર ઊભી થાય છે. કાવ્યના વાકચાન્વયસભ્ય આવા વાચ્યાર્થના બોધ પછી કવિનું વક્તવ્ય સમગ્રતયા જોવાનો પ્રયત્ન આવે. ધણીવાર કવિ અન્યોક્તિ કે અપ્રસ્તુતપ્રશંસા જેવી યુક્તિઓથી વાચ્યાર્થ દ્વારા અન્ય રહસ્ય એને અણકથ્યું રાખતાં છતાં સૂચવતો જાય છે. આથી વાચ્યાર્થ સમજી લીધા બાદ અભ્યાસીએ વાંચવા લીધેલા કાવ્યનો અદસ્ય ધ્વનિ તપાસવા તથા એ રીતે કવિનો પ્રધાન સંદેશ સમજવા પોતાની પ્રવૃત્તિ કરવી જોઈએ. અર્થમૂલ્યનું આ કાર્ય અભ્યાસીની બુદ્ધિ કરે છે. વ્યવહાર કે સત્યમાં પ્રતિષ્ઠિત નહિ એવું જોતાં કે વિચારની નખળી કડી જોતાં બુદ્ધિ તે પારખી કાઢી તેના પર ટીકા કરવા બેસી પોતાનું વર્ચસ્વ અવસ્ય બતાવવાની. તેમ થાય તો તેમ થવા દેવું. પણ એટલું ધ્યાનમાં રાખવું કે કાવ્યના ને કવિના ન્યાયાધીશ બનવાનું આ વિવેચનવ્યાપારનું કાર્ય પ્રથમ કાવ્યને બરાબર સમજી લીધા પછી જ શરૂ થવું ઉચિત છે. તેમ થાય તો જ કાવ્યને પૂરો ન્યાય મળે.

કાવ્યને એવો પૂરો ન્યાય આપવાનો શુભાશય જે એને વાંચતી-સમજતી-અવસોદતી વેળા હરપળે પ્રવર્તવા દીધો હોય તો વાંચનાર એની પંક્તિએ પંક્તિનો અર્થ સુસ્પષ્ટ રીતે બેસાડવાની તસ્દી લીધા વિના એક પક્ષે પ્રથમ દૃષ્ટિપાતે જ 'હોવે, સમજાઈ ગયું'ની પ્રમાદી સંતોષની, તેમ જ અન્ય પક્ષે એકેએક પંક્તિનો ચુસ્તપણે શબ્દશઃ અર્થ કરવાની, એમ બેઉ વૃત્તિથી દૂર રહેવા પ્રયત્ન કરશે. કાવ્યના રહસ્ય-બોધમાં આ બીજી વૃત્તિ એક મોટું લયસ્થાન ગણાય. કેટલીક વાર અમુક અસર (effect) ઉપજાવવાના આશયથી કવિ ક્યાંક છંદમાં ભાંગતોડ કરે, ક્યાંક આપણને ન ગમે તેવા શબ્દપ્રયોગો અજમાવે અને મનમોજી બની કેટલાંક હાંડબાજ તરંગો, દલીલો ઈત્યાદિ વાપરી બેસે એમ બનવું હોય છે. એવે વખતે વાંચનાર પૂરેપૂરો ગંભીર બની એની લીંટીએ લીંટીનાં પોતાની ગંભીર દૃષ્ટિએ ચૂંચણાં કરવા બેસે તો તે કવિને કદાચ અન્યાય કરી બેસવાનો. કવિનો આશય, એની મનોદશા (mood) એનું ઇષ્ટ કથયિતવ્ય, અને એણે ઉપજાવવા તાકિલી અસર તરફ લક્ષ્ય અપાતાં એવી વિલક્ષણતાઓનું સ્વાર્થકય સમજાઈ પણ જાય. જે એવી વિલક્ષણતાઓથી કવિ ધારી અસર નિપજાવો શક્યો હોય તો એમ કયું લેખે ગણી તેનો વાંક કાઢવો જોઈએ નહિ. પૂરી ગંભીરતાથી જોતાં કવિઓની ભાષા ક્યારેક આગલી, કાલી, બાલિશ કે અર્થહીન લાગે. માટે તે વખતે તેનો શબ્દશઃ અર્થ કરવાની ચીકાશ ન કરતાં કાવ્યસમગ્રના સૂર અને વક્તવ્ય પર નજર ઠેરવી એને તેનું સાધન જ માનવાથી સાચો અર્થબોધ થવાનો. એવી જ રીતે, એક કાવ્ય પહેલે વાચને બરાબર મનમાં ન બેઠું તો તેમાં કાવ્યની અંતર્ગત નમજાઈ કે ખામી જોવાને બદલે રખે પોતાની જ તે સમજવાની અશક્તિ હોય એમ શંકી અભ્યાસીએ તેને બીજી ત્રીજી વાર એકાગ્ર ચિત્તે નિરાતે વાંચવું જોઈએ. સંભવ છે કે એવા બીજી કે ત્રીજી વારના વાચને વાચકચિત્તમાં અર્થનો પ્રકાશ થઈ પણ જાય. કવિએ કેટલી સંવેદનપણે અને તત્પરતાએ એને વાણીમાં સાકાર કરતી વેળાની સમજાવેદનાની

પળો એકેક કાવ્ય પાછળ ગાભ્યાં બાદ એ લખ્યું હોય છે? તેને બેચાર મિનિટના ઝડપી વાચનથી સંપૂર્ણ સમજી ગયાનો દાવો કરી તેના પર અભિપ્રાય આપી દેવાનું કરતાં તેને કેટલો કે કેવોક ન્યાય મળે?

કવિ જે કહે છે તે તપાસતાં તેને તે કેવી રીતે કહે છે તે પણ જોયા વિના ચાલે નહિ એ ઉપરની જ ચર્ચામાંથી ફક્ત ચર્ચા. કેવી રીતે કહેવું એના પર કવિ સારું એવું સૂક્ષ્મ આપતો હોય છે. ખજી તો કોશસ સંપાદી ગયે ને દુધોટી જામી ગયે કથયિતવ્યને અનુરૂપ ભાષા તેને અનાયાસે સફૂરી આવે છે. ઉત્તમ કવિતા જે કહે ને જેવી રીતે કહે તે બેઉ વચ્ચે ઔચિત્ય અને સંવાદ હોય છે. ખરી રીતે કવિના જેવી ભાષાભિન્નતા અને અનુભવો સામાન્ય માણસનેય થાય છે, પણ તેને શબ્દ દ્વારા વ્યક્ત કરવાની જે ક્ષમતા કવિને હોય છે તે તેની પાસે નથી હોતી. કવિની વિશિષ્ટતા આથી ભાષાદ્વારા ભાવવ્યક્તિ (Expression)માં રહેલી છે, અને કાવ્યવિવેચન પણ બહુધા કવિની ભાવવ્યક્તિનું જ વિવેચન આથી બની જાય છે. પણ કવિ કંઈ ગદ્યકાર કે નિબંધકાર નથી, એને પોતાનું ધર્મિત કહેવાની જુદી જ રીતિ હોય છે. દલીલો દોડાવતી ગદ્યની ભાષાને બદલે એ કોઈ વાર અંગ્રેજી કે અપ્રસ્તુતપ્રથમસાની પાછળ પોતાના વક્તવ્યને સંતાડે છે, તો ધખી વાર ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા, રૂપક, સ્વભાવોક્તિ આદિ અલંકારોથી અને કેટલીક વાર વર્ણનોથી વાંચનારના મગજમાં અનેક ચિત્રો ઊભાં કરી પોતાની ધારી અસર જન્માવે છે. અલંકારોની શબ્દાર્થઅમરૂતિઓનો ઉપયોગ માત્ર કાવ્યચરિત્રને શોભાવવા માટે કે શબ્દભેદ કે વાણીવિજ્ઞાસ માટે જ નથી પણ આર્વા ચિત્રો ઊભાં કરવા માટે ખાસ કરીને તો હોય છે.

કાવ્યો સમજવા માટે આથી તેના વાચક પાસે કલ્પનાત્મક પણ હોવાં જરૂરી બને છે. એકલી જુદી બહુબહુ તો કાવ્યનો અર્થ સમજાવશે પણ વાચકની કલ્પના તથા સામર્થ્યને જગાડી તેને કાવ્યકથિત અનુભવ કરાવવાની જે કવિની નેમ, તેને જરૂર આશ્ચર્ય માટે તે ઉપરાંત બીજી વસ્તુની ખાસ જરૂર છે. કલ્પના એ એરી એક કાવ્યરવાદમાં અપની સામગ્રી છે. એના વિના કાવ્યમર્તું

ચિત્ર કે ચિત્રો મનોનયન સમક્ષ ખર્ચા કરી આસ્વાદી શકાય નહિ ને કવિએ જે જોયું, સંવેદ્યું ને કહ્યું તે જોવા-અનુભવવાની સુવિધા પણ ન થાય. કવિ ચિત્રોની ભાષામાં જોલે તો તે સમજી શકતાં આમ આવડતું જોઈએ, ને તેમાં કલ્પનાશક્તિ કામ આવે છે. એને કાવ્યોમાંનાં ચિત્રો ફરી સજીને જોવા કાવ્યભોગીએ કેળવવી જોઈએ.

વાંચનારે કવિની લાગણી પણ અનુભવવી જોઈએ અને તેને સારુ તેને સમસંવેદક બનવું પડે છે. કવિનું સંવેદન કે અનુભવ ઉત્કટ હોય તો એનું આનિબંધરણે ઉત્કટ બને, અને એની એક નિશાની એ કે વાંચનારને એ સદૃષ્ય પોતાના રંગથી રંગી દઈ એ જ લાગણી અનુભવાવે. દરેક માનવીમાં રસ અનુભવવાની જે શક્તિ રચાયેલાવ કે વાસના રૂપે રહેલી જ હોય છે (જેને એવી સ્થાપી વાસના નથી એવા લોકોને તો ભરતમુનિએ પોતાના નાટ્યશાસ્ત્રમાં પથરા ને દીવાલ ને ચાંલત્રા જેવા જડ કલ્પા છે.) તેને ઉદ્દીપ્ત કરી રસરૂપ બનાવવાનું કાર્ય 'કોઈ' પણ જાંચી કાવ્યકૃતિનું છે. લાગણીને સ્પર્શી ઉત્તેજી શકે નહિ તેવી કવિતામાં હૃદયખળ ઓછું જીત્યું કહેવાય. કવિતાનો જન્મ જ હૃદય સંવેદનમાંથી છે. પણ સામે પક્ષે વાચકે પણ લાગણીની સૂક્ષ્મતા ને વિશુદ્ધિ કેળવવી જોઈએ, એક બાલુ ઘડી ઘડીમાં દ્રવી પગાય એવી પોચા લાગણીવશતા કે જામિંલતાને, તેમ સાચી બાલુ પ્રખળ લાગણી જન્માવે તેવી કવિતાથી પણ ન હાલે એવી હૃદયની કઠણ અનાદૃતાને વળ્યું અંતિમો ગણી કવિતારસિકે વચ્ચેના અનામય મધ્યમ માર્ગ મુદ્દવો જોઈએ. લાગણીની બાબત આગળ વિચારતાં એક લપસણું સ્થાન પણ સંભાળીને વટાવવા જેવું છે. તે છે કવિતામાં પોતાની ઈષ્ટ માન્યતા (સામાજિક રાજકીય ધાર્મિક કોઈ પણ પ્રકારની)ને જરા શો ઈસારો ભાળતાં, તેને પોતાના જ ચિત્તમાંથી ઉખેળી, કવિ ને તેની કવિતામાં એનું આરોપણ કરી દેવાનાં વૃત્તિ. પોતાનીથી વિરોધી માન્યતાનો ખ્વનિ કવિતામાં સંભળતાં છેડાઈ પડવાનું પણ આ જ લાગણીવશ વૃત્તિને લીધે બને. નર્મદનાં સમાજસુધારાનાં ને પ્રજાપનાં કાવ્યો, નરસિંહરાવનાં કાવ્યોમાં આવતા પરલોક સંબંધી વિચારો, બાલાશંકર

ને મણિલાલની ગઝલોમાંની સૂફી મસ્તીની ભાષા, કાન્તનાં ખ્રિસ્તી ધર્મ ને બાળબચ્ચનાં સ્તોત્રોનું અનુકરણ કરતાં કાવ્યો અને 'પ્રગતિશીલ' વિશેષણથી ઓળખાવાતી અત્યારની કવિતા આ હિસાબે આ વૃત્તિને હાથે અણધારતી રીતે વખણાઈ કે વખોડાઈ કુટાઈ જાય. માટે, માણસના આત્મપ્રેમમાંથી અને પોતાની માન્યતાઓ પ્રત્યેના લાગણીવશ મમત્વમાંથી જન્મતી આ વૃત્તિથી પણ કવિતાભોગીએ ચેતવા જેવું છે. તેણે એટલું જ ધ્યાનમાં રાખવાનું કે પોતે કવિતામાં પોતાને જેવા માગતો નથી, પણ અન્યને-કવિને-સમજવા મથે છે, પોતાને ભાવતી ચીજો તેમાં નથી શોધતો, પણ તે પોતાને જે કંઈ આપી શકે છે તે લેવા મથે છે. પરીક્ષ્ય વિદ્યાર્થીએ નિબંધમાં જે લખ્યું હોય તે પોતાનાં અંગત સિદ્ધાંતો ને માન્યતાઓથી વિરુદ્ધ હોય છતાં ખરા પરીક્ષક કે સિદ્ધક તો તેણે જે કંઈ લખ્યું છે તેમાંની વિચારસરણી તરફ શુદ્ધ છે કે કેમ તે જ જુએ છે. કવિતારસિક લાગણીની સૂક્ષ્મ આદર્શતા કેળવવા છતાં પોતાની અંગત લાગણી પરત્વે કાવ્યસ્વાદન વેળા આમ ઉદાસીનતા રાખવી જોઈએ.

આ બધાને અતે કવિનો વિચાર, લાગણી, જીવનદર્શન ને કલ્પના સ્વાભાવિક ને સચ્ચાઈવાળાં (Sincere) છે કે નહિ તે તપાસવું જોઈએ. આને માટે કાંઈ નિયમો ન બાંધી શકાય; સહૃદયની અંતઃકરણપ્રવૃત્તિને જ એમાં પ્રમાણ ગણવી સમુચિત છે. ખરી સચ્ચાઈની છાપ વાચક-હૃદય પર પડ્યા વિના રહે નહિ ને જરાતરા નજગાઈ કે દંભ વાચકહૃદય પકડી શકશે પણ ખરું. કોઈ વિચાર કે કલ્પના કવિની ઉપરની સપાટીને સ્પર્શી જાય અને 'હે તો ફક્કડ' કહી તે એના પ્રત્યે આકર્ષાય, પણ પછી તેને અંતરમાં ઉતારી હૃદયના સંવેદનજાળમાં બોળી તેની જોડે સમરસ બન્યા સિવાય જો તેને તે એમ ને એમ કયો નાખે તો તે સચ્ચાઈની હૃદયવેધી છાપ નહિ પાડી શકે. પણ કોઈ વાર એમેય બને કે કવિની લાગણી, કલ્પના ઈત્યાદિ પૂરાં સાચાં ને બળવાન, પણ ભાષાપ્રભુત્વની ખામીને કે અન્ય નજગાઈને કારણે તેનું કથન (Communication કે Expression) સ્પષ્ટ સચોટ બન્યું હોય નહિ. તેવે વખતે તેય પારખતા આવડવું જોઈએ.

કવિતાવાચન વેળા કંઈકે કોઈ અન્ય કવિની કવિતા જોડે મળતું આવ્યું કે તરત 'એવું, ચોર !' કહી કવિને ગાળ દેવા કૂદી પડતાં પહેલાંય સાવધાન રહેવું જરૂરી છે. 'મદ્દાન મગજે એકસરખું' વિચારે છે' એ વાક્યને સાચું પાડે તેવી રીતે કેટલીક વાર તો સાવ આકસ્મિક રીતે એ લેખકોની કૃતિમાં આવું સાદસ્ય આવી જાય એમ બનવું અસ્વાભાવિક ન ગણાય. કેટલીક વાર એક કવિ કોઈ જાણીતા પુરોગામીની એકાદ પંક્તિ કે વિચાર પાસેથી પ્રેરણા લે, પણ પછી પોતાનું દર્શન એમાં બેળગીને પોતાની કલાથી એને રસીને કોઈ નવા જ સંદર્ભમાં એનું પ્રતિ-પાદન કરે એમ પણ બનતું હોય છે. આવું બનતું હોય તો તે પારખવાની સૂક્ષ્મ નગર કાવ્યાભ્યાસીએ ફેળવી લેવી જોઈએ. એ કવિની પંક્તિઓના મળતાપણાએ જે આંચકા આપ્યો તેને જીરવી લઈ વાંચનારને સ્વસ્થ ચિત્તે એ બંને કવિઓને સરખાવી જુએ તો તેને માલૂમ પડે કે સામ્ય તો અમુક દૃઢ સુધી જ આવ્યું ને પછી તો બંનેના માર્ગ રૂપરૂ રીતે ફટાઈ ગયા : એક જ દિશામાં સમાન્તર દોડતી બે ટ્રેન એક-એકની સાથે નજીક આવતી જણાઈ, અરે હમણાં આની જોડે પેલી ભણી જશે એવો ખ્યાલ અંદર બેઠેલાંમાં જન્માવી, તરત જ એકમેકથી વેગળી જતી જઈ થોડા વખતમાં દૃષ્ટિગોચર થાય છે તેમ જ કંઈકે. અલગત સર્ગશક્તિની પંચુતાની આડી ખાતી સીધીસટ સાહિત્યચોરીને તો કોઈ બચાવ કરતું નથી. હાથ પરનું કાવ્ય તેના વિષયને સીધે કે અંદરના કોઈ વિચારને લઈને કોઈ અન્ય કવિની કૃતિને સંભારી આપે તે ઘડીએ એક ખીજીય વૃત્તિ ઘઈ આવે છે : તે છે એ બંનેનો માનસિક મુકાબલો કરવાની અથવા તો આગલી કૃતિએ જે સાધ્યું તે હાથ પરની કૃતિ પણ સાધે એવી અપેક્ષા બાંધવાની. આ વૃત્તિને બહુ કોહું આપવું કામતું નથી, દારણ્ય વિષય એક છતાં બેકે કૃતિઓના કતોનાં દર્શન, નિરૂપણ ને આશય સાવ ઝિજ પણ હોય. એવી સરખામણીથી તુલનાત્મક અભ્યાસ થાય, પણ હાથ પરની કૃતિ વિષેની આપણી સમજ ખાસ વધી જતી નથી.

કાવ્યને સમજવા તથા તેનો આસ્વાદ કરવા માટે આ વ્યાપારોનો

સગવડ ખાતર ક્રમ બાંધીને વાત કરી છે. બાકી કાવ્યાસ્વાદન વેળા તે બાંધ, કંઠ, કાન, બુદ્ધિ, કલ્પના, હૃદય સર્વનો વ્યાપાર એકસાથે ચાલે છે. જે વખતે કાવ્ય જિંદગી વાંચતા હોઈએ તે જ વખતે તેનો અન્યથા એસાડીને બુદ્ધિ અર્થબોધ કરતી હોય છે, અને માંહેના ધ્વનિને ઢૂંઢવા તથા કવિના આશયને તપાસવા મથતી મથતી એમાં ક્યાંક અવાસ્તવિક કે નબળું તત્ત્વ જણાય ત્યાં પોતાની લાલબૂરી પેન્સિસ પણ ચલાવતી હોય છે. કલ્પના પણ તે જ વખતે વંચાતા શબ્દોમાંથી સ્ફુરતા ચિત્રો ખર્ચ કરવા મંડી પડે છે અને હૃદય કાવ્યની કેન્દ્રવર્તી લાગણીને ઝીલી તેનો અનુભવ કરતું થઈ જાય છે. મગજમાંનું પિંગળ, વ્યાકરણ, કાવ્ય-શાસ્ત્ર, અલંકારાદિનું જ્ઞાન પણ કાવ્યની હૃદયબુદ્ધિ, લાઘાશુદ્ધિ, વિગતશુદ્ધિ, રસનિબ્ધિ, અલંકાર-ઓચિત્ય, વિચારશુદ્ધિ આદિની તપાસણી પોતાની રીતે કરતું હોય છે. આપણા પૂર્વપરિચિત સાહિત્યસંસ્કાર દોડી આવી તે વખતે ભાષા, ભાવ, કલ્પના, વિચાર, વિષય આદિના સાદસ્યના ભણકારા જગાવતી અન્ય સાહિત્યકારોની કૃતિઓને સંભારી આપે છે અને આપણી વિવેકબુદ્ધિ તેના પ્રત્યાઘાતોને શમાવી પોતાનો નિર્ણય પણ બાંધતી હોય છે. આમ પાંચસાત મિનિટની નાની શી સમાધિમાં આ બધા વ્યાપારો એકસામટા પોતાનું કાર્ય બજાવી એક ઝમકારામાં કાવ્યનું જાણે સમગ્ર દર્શન કરાવી દે છે. આત્મા અખંડ છે અને કલ્પના, ઊર્મિ, બુદ્ધિ આદિ એકમેકથી છુટા નહિ પણ સાથેલામાં પોતાની કામગીરી બજાવે છે એવો અનુભવ રસિકોને અવસ્ય થવાનો. પણ આ અનુભવ પ્રથમ તત્કાળ પૃથક્કરણ કરીને સમજાવો અધરો છે તેથી તેની સમજને સારુ, તેમ જ આ અનુભવની કોટિને રોજની બનાવવા સારુ આવશ્યક એ જ તાલીમ છે એમ માની, કાવ્યાસ્વાદન વેળા પ્રવર્તતા ને પ્રવર્તવા જોઈતા વ્યાપારોને ચોખ્ખા ક્રમમાં છૂટક છૂટક ચમ્પો.

આ રીતે કવિતાનું વાચન કરનાર સ્વરૂપે ને ધમે જુદા એવા કવિ-તાના અનેક પ્રકારોમાંથી કોઈનો ખાસ આગ્રહ નહિ રાખે, તેમ વળી કોઈને માનીતો ને અન્યને અણમાનીતો નહિ બનાવે. જેમ પારિજાત, કમળ,

ગુણાબ, અપો, મોગરો આદિથી માંડી આકાશના, કરેણના, ધનૂરાના ને
 આવળના ફૂલ સુધીના પુષ્પની જુદી જુદી સુવાસ, રંગ અને સૌંદર્યવાળા
 વિધવિધ પ્રકારો છે ને સૌને પોતપોતાની ઉપયોગિતા છે તેમ જ સ્વદાની
 સૃષ્ટિમાં પોતાનું યોગ્ય સ્થાન છે, તેવી જ રીતે કાવ્યના ગણુ આખ્યાન-
 પ્રધાન, સંગીતપ્રધાન, ઊર્મિપ્રધાન, અર્થપ્રધાન, કલ્પનાપ્રધાન, બોધપ્રધાન,
 ચિત્રાત્મક, 'કલાસિકલ', 'રોમેન્ટિક', વારતવદ્ધર્મી આદિ અનેક વર્ગો પડી શકે
 છે અને એ બધાને પોતપોતાને ઈષ્ટ પ્રયોજન સાધવાનું હોય છે. એ બધા
 પ્રત્યે સહૃદય તો ઉદાર સદિષ્ઠુ રસભોગી દૃષ્ટિ જ રાખે, એમ સમજીને કે
 કવિતાથી મળતા રસાનંદમાં, કવિતાસેવનથી સાંપડતા સંસ્કારવિકાસમાં,
 તે દરેકનું તે જોડજોડથી કામગીરી બમણી બન્ય તેટલા પ્રમાણમાં યેઝ્ય
 સ્થાન છે જ. ગુણાબ કે મોગરો કે રાતરાણી મીઠી સુવાસ આપી પોતાની
 ખુશખોશી માણસને આનંદ આપે છે, કેટલાંક ફૂલ હીકે ભક્તકદાર ને
 લોભામણાં લાગતાં છતાં નાકે અગાડવાથી પોતાનું આશીષમપણું છતું કરે
 છે, તો વગી આવળનાં ફૂલ દેખાવે બહુ સુંદર નદિ ને મુગધવાળાંય
 નદિ છતાં દુઃખની આંખે પાટા બંધવા કામ લાગી માણસને ઉપયોગી
 થાય છે. કવિતામાં પણ કેટલીક ઉત્તમ ધ્વનિ ને રસનો પરિમલ બદ્ધકા-
 વનારી હોય છે, કેટલીક પ્રાસઅલંકાર શબ્દવૈભવાદિથી શરીરે સુંદર પણ
 રસ-ધ્વનિની દૃષ્ટિએ આશીષમ હોય છે, ને ઘણા મધ્યકાલીન કવિઓની
 રૂઢ વૈરાગ્યભક્તિની તેમ દલપતરામ જેવાની બોધપ્રધાન કવિતા કાવ્યરસ
 કે કલાસૌંદર્ય નદિ તો માણસને શાંતિ ને સહુબોધ આપી ઉપયોગીય
 થાય છે. મુદ્દે કવિતા કલ્પના કે કથા, ઊર્મિ કે ચિંતન, ચિત્ર કે બોધ,
 ગેયતા કે સાદી પાઠ્યતા એવા કાંઈ એકાદ અંશ પર ઝાઝો યા થોડો
 ભાર મૂકે તેથી જ કંઈ તે આદરણીય કે તિરસ્કરણીય બની જતી નથી.
 આસ્વાદકે તો એટલું જ જોવા પર પોતાનું લક્ષ હોકાયત્રની માફક સ્થિર
 રાખવાનું છે કે તે કવિતા છે કે નહિ, પોતાને તે 'વિગણિતવેદાન્તર'
 'આનંદસાન્દ્રો લયઃ' આપી નાની શી રસસમાધિ ચકાવી શકે છે કે નહિ,
 સ્વેચ્છામાં તે મીઠું સંવેદન જગાડી બન્ય છે કે નહિ, નવો પ્રકાશ, નવું દર્શન,

નવો સૌંદર્યાનુભવ તે કરાવી જાય છે કે નહિ, નવી સૃષ્ટિ આપી હૃદયને આદ્રતાથી નવગાવી સાફ કરી જાય છે કે નહિ. આખરે તો પેલું સંસ્કૃત સુભાષિત જ ખરી કવિતા પરત્વે સાચું છે :

किं कवेस्तस्य काव्येन किं काण्डेन धनुष्मतः ।

परस्य हृदये लग्नं न घूर्णयति यच्छिरः ॥*



સરસ્વતીચંદ્રને

પ્રિય ખિરાદર,

આપણા પ્રથમ પરિચય પછી ઘણા વખતથી તને નિરતિ એક લાંબો કાગળ લખું એવી ઇચ્છા મનમાં ધોળાયા કરતી હતી તેનો આજે અમલ કરું છું.

બીજી અંગ્રેજીના સાહિત્યસિક્ષક શિક્ષકે ખૂબ પ્રશંસા સમેત તારી વાત અમને કરેલી ત્યારથી જ મને તારી દોસ્તી કરવાનું બહુ મન થયેલું. ને ઉત્સાહપૂર્ણ બાળપણમાં જે કોડ જાગે તેને તરત જ પૂરા કરવામાં વાર લાગે ખરી ? મેં તરત જ તક ઝડપી તારો પ્રત્યક્ષ પરિચય કર્યો. આજે ઘણે લાંબે સમયે તને પત્ર લખવા કલમ હાથ ધરી છે ત્યારે મને પ્રથમપહેલી મારાતારા પરિચયનો આ વાત ખાસ સાંભરી આવે છે.

પ્રથમ દર્શને તો તું ખૂબ અચ્છેભમ્મનો જુવાન લાગ્યો. દિલને ગોઠી જાય એવું મધુરું તારું નામ પાડનાર તારાં દાદી કે તારા સગ્ગંઠ ગોવર્ધન-રામ માટે ખરેખર આદરભાવ ઊપજ્યો. તારું નામ પણ જેવું મધુર તેવું જ કેવું યથાગુણ ? લણવેગણુવે હોશિયાર અને વર્તમાં તથા પરીક્ષામાં પહેલા નખરેનો ઈજારા રાખનાર વિદ્યાર્થીઓ પણ જે ઉંમરે બહુ બહુ તો બી. એ. સુધી પહોંચે તે ઉંમરે તું એમ. એ. યર્ષ વીસમે વરસે તો

* કવિના એવા કાવ્યથી ને ધનુર્ધરના એવા વીરથી શું વળ્યું, જે સામાના હૃદયમાં ચોટીને તેવું ગાથું ન ડોલાવે ?

એલ.એલ. બી. અને એડવોકેટ પણ થઈ ગયો ! એ સાથે સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી સાહિત્યનું તારું વ્યાપક કહી શકાય તેવું જ્ઞાન જોતાં તો ખરેખર શારદામૈયા તારા પર મુપ્રસન્ન છે એવી સદુજ્જ પ્રતીતિ થઈ અને તારું સરસ્વતીચંદ્ર નામ મને તો લાઈ, બધી રીતે સારું લાગ્યું. એટલું જ નહિ, પેલા કાલિદાસનેયે મોંમાં આંગળી ધાલી નિર્ગમિન્નાશ્વદ એ પદ પાછું ખેંચી લેવાનું કે શ્રી અને સરસ્વતીની એ સહજવૈરી બેસડી જોમાં એકસાથે નિવાસ કરતી તેણે કહી છે તે અંગનાથની જોડે જ અર્ધા સિંહાસને તનેય બેસાડવાનું મન થઈ જાય એવી લક્ષ્મીદેવીની પણ બડી મહેર તારા પર વરસતી જોઈ તારી સ્પૃહણીય સ્થિતિની અદેખાઈ આવે તેવું હતું. ઉચ્ચ નાગર કોમમાં જન્મ, વિદ્યા, સંસ્કાર, સમૃદ્ધિ, અને સર્વ પ્રકારના નવા વિચારોના સ્વતંત્ર વાતાવરણ જેવી મુંબઈ નગરીમાં નિવાસ : આ બધી દૈવીધી સામગ્રીમાંય પેલી દેવબાલા સમી કુમુદસુંદરી જોડેના તારા વિવાહથી તો જણે સોનામાં મુગંધ ભળવા જેવું થયું. તારા દોરત લેખે તમારો પરણ્યા પછીનો મીઠો ગૃહસંસાર જોવા ને તમારું આતિથ્ય માણવા હું જરૂર જરૂર આવીશ એ ખ્યાલે હું તો સાતમે સ્વર્ગે રાચતો બેઠો હતો.

ત્યાં તો એક દિવસ વાપરા વાત લાળ્યા કે તું ઘરખાર ને મિત્રકત તજીને એકાએક સરોવ મુંબઈમાંથી નાસી ગયો છે. દેર સુખી માનવીનો અભ્યુદય દેખી કે સદી શકતું નથી એ ઝીંક પુરાણો અને નાટકોમાંની માન્યતા સાચી ઠરી. દેવનું સાધન તારા સંબંધમાં બન્યાં શુભાનખા, અને નિરખ તારા જીવનાકાશમાં શુભાનખાના અપરમાતૃત્વનાં અને પિતૃશયનાં

આપણા દોસ્ત ચંદ્રકાન્તને, પણ તેય એવું મહત્ત્વ કે એને ખીયારાને તારા ભાગી જવાનો ખ્યાલ સુધ્ધા ન આવે। ને તેનીય સજાદને વળી તું કયા ગણકારવાનો હતો જે? કુમુદનો ખ્યાલ તને નહિ આવેલો એમ નહિ, પણ તને તો એમ કે કંઈ નહિ,

“સસિ જતાં પ્રિય રમ્ય વિભાવરી,
યઈ રમે જતી અંધ વિયોગથી;
દિનરૂપે સુભગા બની રહે, અહીં
કર, પ્રભાકરના મનમાનીતા.”

પણ તેં વિદ્વાને ત્યાં જ ખતા ખાધી ને પાટીમાં અવજો હિસાબ માંડ્યો. તને ખ્યાલ નહિ રહ્યો કે,

ભાશાતતુઃ કુમુદસદૃશં પ્રાયશોઙ્ગનાનામ્ ।
સયઃપાતિ પ્રણયિહૃદયં વિપ્રયોગે ક્ષણદિ ॥*

એવા જ આશાતંતુ પર તો પેલી મુઘ્ધા જીવનપર્યંત્ ટકી રહેત. પંચવટીમાં ખાર વખે કામપ્રસંગે આવેલા રામને પેલી વાસન્તીએ સ્ત્રીતાનો ત્યાગ કરવા બદલ જે વેદનાભયો સવાલ પૂછ્યો હતો તેવા જ એ પ્રશ્ન તને

કિમભવદ્ વિનિ હરિણીદૃશઃ

કથય માય કથં વત મન્યસે ।+

હપકાસહિત પૂછવાનું મન મને ખૂબખૂબ થયેલું. પ્રમાદધનના ધરના વિપિનમાં એ કુમુદનું શું થશે એ તને પ્રથમથી માલુમ હોત તો ?

પણ કુમુદ તરફ તારું દુર્લ્લક્ષ નહોતું એની તો છેક પેલી સૌમનસ્ય ગુફામાં તેં કુમુદને વાત કરી ત્યારે જ મને ખબર પડી. તેં તો અચાત રૂપે કુમુદસુંદરીના મનની ઇચ્છા જાણવા અને તેની પ્રીતિ પ્રજ્વલિત હોય તો તેના પિતાને મળી લગ્ન કરી તેને પોતાની સાથે લઈ જવા માટે રત્નનગરી તરફ જ પ્રથમ તો પ્રયાણ કરેલું. પણ ત્યાં પેલું દેવ તને નડ્યું. પ્રતિકૂળ પવનને લીધે રત્નનગરી તું મોડો પહોંચ્યો, ને પહોંચ્યો

* મેધદૂત + ઉત્તરરામચરિત

ત્યારે કુમુદ જેવું રતન પ્રમાદધન જેવા પથ્થર બેડે અદ્ભુત ચૂકેલું. કુમુદ તો સાસરે ગયેલી! થોડું કુમુદ્તું આકર્ષણ અને કંઈક એને સુવર્ણપુર સુખી બેઠી સ્વસ્થતા મેળવવાની ઇચ્છા—એ બે હેતુથી તું સુવર્ણપુર ગયો. પણ બાજી હાથમાં રહી ન હતી, અને કુમુદની ‘અંતર્ગૂંઢ ધનવ્યથા’ જ તારે ચિરાતે હૃદયે જોવાનો પ્રસંગ આવ્યો. આખરે પેલાં સુંદરગિરિનાં સાધુસાધ્વીઓનાં સૌજન્યથી યોગ્યયેલા તમારા મિત્રનપ્રસંગે તારે પશ્ચાત્તાપ તથા હૃદયધોવણ કુમુદના દિલમાં તારાં પગલાં માટેની રહીસહી શંકા નિર્મૂળ કરે છે અને તમે બંને એ પુણ્યભૂમિમાં સુદૃઢપ્રીતિનું અદ્વૈત સાધો છો ત્યારે મારા જેવાને કંઈક સંતોષ થાય છે. ને એ વખતે તમે બંને સ્વપ્નમાં જે સહૃદયન કયું તે જાણીને તો મને ધડીઘર થઈ આવ્યું કે હું એ સ્વપ્નવિહારમાં તમારી સાથે ત્રીજો હોઉં !

પણ કુમુદનો ત્યાગ કયો એમાં તારે વાંક નથી. તેં ઉત્તમ વિદ્યા-સંસ્કાર મેળવેલા, સંસ્કૃત તથા અંગ્રેજી સાહિત્યના દરિયા ઉદ્દોળેલા, એ બધું ખરું; પણ આખરે તો તું દુનિયાના ગપાટાઓથી અજાણ્યો, બિનઅનુભવી મુગ્ધ જુવાન જ ને એ વખતે તો? એટલે તું આશી ન જાય તો બીજું કરે પણ શું? વળી તારા શાશ્વા વડીલ ગોવર્ધનરામે તો તને દુનિયા દેખાડવાનું અને એમ કરી તારા આદર્શવિહારમાં અનુભવના રંગ પૂરવાનું તારે માટે નક્કી જ કયું હતું એ પણ હવે ક્યાં છૂપું રહ્યું છે? ને પેલી કુસુમના હાથમાં આવી ગયેલ એક કાવ્યમાં છતી થતી રજનીનો ધૂંધટ ઉઘાડ્યા બાદ તેલું દર્શન કરવાની તારી મનીષાએ પણ ફાવતી તક શોધી તારા પગ મુંબઈમાંથી ઉપગ્રવ્યા હશે ને? યુદ્ધિધન કને જ્યારે તેં પોતાને અનુભવાર્થી તરીકે ઓળખાવ્યો ત્યારે મને એ વિશેષણ તારે માટે બહુ સાચું લાગ્યું. ખરેખર તારા ગૃહત્યાગ પછી તો જીવન અને જગતના અનેક સમવિષમ અનુભવોની પરંપરામાંથી તું પસાર થયો છે, ધણીમાં તટસ્થ દ્રષ્ટા કે સાક્ષી તરીકે તો કોઈમાં પ્રત્યક્ષ ભાગ લઈને પણ તારા પુરતક્રિયા યાનની અપૂર્ણતા પુરાઈને તારો ધણો વિકાસ આવી સધાયો છે. અપરમાતાનો - સપાટો તેં અનુભવ્યો, હૃદયની સ્વયંભૂ પ્રીતિનો પ્રથમ વારનો રોમાંચક રસાનુભવ - આપ્યો - આપ્યો

ત્યાં પ્રેમવિરહની મર્મદારક વ્યથા પણ તે નોતરી અને જાણી લીધી; યુદ્ધિધનનો ઉદ્ધવ તથા રાજકારભારનાં સડો તથા ખટપટ પણ તે પ્રત્યક્ષ નિહાળ્યાં; આત્મનિર્વિશેષ ચન્દ્રકાન્ત જેવા દિલોગ્ગન મિત્રની તથા માનસસરમાં ઊછરેલી છતાં પાછગથી દુર્ભાગ્યવશાત્ કાદવનાં ખાખોચિયામાં પડેલો હંસી જેવી કૃમુદની વિશુદ્ધ પ્રીતિનો આકરી કસોટી પણ તું કાઢી શક્યો; એવી કસોટીમાંથી એમને વિજયવંત પસાર થતાં જોઈ આખરે તનેય એકથી વધુવાર તે લીધેલાં ગૃહ-ત્યાગના પગલાંનો પશ્ચાત્તાપ, સાચ્યો પશ્ચાત્તાપ, આત્મપરીક્ષણને અંગે થયો; ચન્દ્રકાન્તના કલેશગર્ભિત ગૃહસંસારનું કરુણ ચિત્ર તેની પરના પત્રો દ્વારા જાણી સંયુક્ત કુટુંબવ્યવસ્થાનાં દૂષણો તથા કેટલાક વિશિષ્ટ ગુણો તું જાણવા પામ્યો; પૈસાનો પણ ઉપયોગ દેશસેવામાં છે એ ચન્દ્રકાન્તના દષ્ટાન્તે તારી આંખ ઉઘાડી સમગ્રમ્યું; અનેક ચન્દ્રકાન્તો ને અનેક કૃમુદો તથા ગંગાલાલીઓની સંસારચાતનાઓનો તને સ્પષ્ટ ખ્યાલ આવ્યો તથા હરકોઈ ઉપાયે તેમની સ્થિતિ ઉદ્ધારવાને સેવાનો બેખ ધરવાને તને પ્રેર્યો; પ્રેરણામૂર્તિ સ્ત્રીસંગાથી વિના દેશસેવા અર્ધી અધૂરી રહેશે એની પણ તને પ્રતીતિ થઈ; અને આ બધાં ઉપરાંત વિપ્રયુદ્ધસજ્જ જેવાના સત્સંગે પણ તને લક્ષ્યાલક્ષ્યવિવેક, પંચમહાપત્નની ભાવના, સ્થૂળસૂક્ષ્મ પ્રેમનો ભેદ, એવું ધણુંધણું શીખવ્યું અને તેની કૃપાથી કોઈ બડસાગીને સાંપડે એવો પેલો સ્વપ્નવિદાર પણ તને મુંદર-ગિરિ પર પ્રાપ્ત થયો. આવો સર્વવિધ સંસારાનુભવ તથા ગૃહસંસાર, લગ્નપ્રેમ, ધર્મ, રાજકારણ, દેશકલ્યાણ આદિ મહત્ત્વનાં સવાલો પરત્વે અવનવાં દષ્ટિબિંદુઓનો લાલ અને તેના મૂત પરિણામરૂપ કલ્યાણ-પ્રાપ્તિની યોજના તારા ગૃહત્યાગ ને અનુભવપર્યટનને લીધે જ શક્ય બન્યાં હોઈ, નરસિંહ મહેતે પોતાની લાભીનો અને દુરવે પોતાની અપરમાતાનો માન્યો હતો તેવો મહદ્ ઉપકાર જ તારે ગુમાનખાનો માનવો રહ્યો. એ ઉપકાર તે માન્યો હશે જ, એમાં મને શંકા નથી. હું તારો સ્વભાવ જાણું ને? અને તારો આ રમણપ્રેમણ દરમિયાન તારીયે ઠીક-કસોટી થઈ ગઈ.

અલકદિશોરીની અસાવધ વિકારવશ દરામાં, એનો કાવતો ગેરલાભ તું લઈ પણ શક્યો હોત એવે વખતે, ‘અલકબેન, હું તો તમારો ભાઈ થાઉં હો’ એ એક જ વાક્યબાણથી તેના સમસ્ત વિકારરાશિને ઓગાળી નાખીને તેં તેને વિશુદ્ધ કરી એટલા માટે દોસ્ત, વધુ તો શું કરું, હું તારા પર આકરીન છું। એવી જ રીતે કૃમ્મુદની હૃદયભેદક મનોવ્યથા યુદ્ધિધનના ઘરમાં પેલી રાતે જોતી વેળા, તેમ જ સૌમનસ્ય ગુફામાં મૂર્ચ્છાવશ કૃમ્મુદની સારવાર કરતી વેળા જે સંયમ ને શુદ્ધિ તું જાળવી શક્યો તે માટે જ, મને લાગે છે કે, કૃમ્મુદ તને ‘મહાત્મા’ ‘મહાત્મા’ કહ્યા કરતી હશે. ઢોંગી અર્થ-દાસની વિપત્તિ વિદારવા પિતાની લક્ષ્મીના છેલ્લા અવશેષરૂપ મણિમુદ્રિકાનો પણ અનાસકિતપૂર્વક ત્યાગ કરવામાં કે એક સ્ત્રીને બચાવવા અનેક મૃત્યુ બહારવટિયાઓ સાથે જંગમાં એકત્રે હાથે ફેદી પડવામાં તેં પાછું ફરી જોયું નથી. વિષ્ણુદાસ મહંતના ઉપકાર તજે આવ્યા છતાં તેના મૃત્યુનંદનની પ્રતિમાને નમવાની ના પાડવામાં તને હરકત આવી નહિ. મનુષ્યના આરિત્યની કસોટી કરતા આવા નાનામોટા પ્રસંગો અનેક આવે છે. તેવા તારે આવેલા પ્રસંગોમાં તું શુદ્ધ કાર્યન જ પુરવાર થયો છે. વાદ દોસ્ત, અમે તારામાં રાખેલી બધી ધારણાઓ સિદ્ધ થઈ છે.

તને એકંદર જોતાં તત્ત્વજ્ઞાન બોલાવાની, વિચારવાની તથા વાગોળ્યા કરવાની ટેવ જ પડી ગઈ લાગે છે એમ કેમ, લલા ? નંદરાંકર મારતરે પણ તને રખડુ ફિલસૂફ (Vagabond Philosopher) એક વખત કહ્યાનું મને બરાબર યાદ છે. માફ કરજે, પણ મિત્રદાવે કહ્યા સિવાય નથી ચાલતું કે મનેય ઘણી વખત તું સાવ પુસ્તકપ્રેમિત ને કચારેક કચારેક વેદિયા જેવો લાગ્યો છે. કંઈક જોઈને તારું ચિત્તતંત્ર ઉસ્કેરાય છે અને તું તેના પરથી અર્થાન્તરન્યાસો બાંધે છે ને ઘણીવાર એકલો એકલો અર્ધોપોણા કલાક સુધી સ્વગતોક્તિ કર્યે જ જાય છે. અને તારી વિચારમાળા એક વાર શરૂ થાય એટલે જાણે તને ગોળનું માથું મળ્યું। એ વખતે તારે કોઈ બાપ કે મિત્ર કે પ્રિયતમા કે કંઈ અનિવાર્ય કર્તવ્ય હોય એનો જાણે તને ખ્યાલ જ આવતો લાગતો નથી. સર્પો જેમ વાયુલક્ષી કહેવાય

છે તેમ તને ચિન્તન-વિચાર-ભણી ગણવાનું મન થઈ જાય એમ છે. શેક્સપિયરના હેમ્લેટ જેવો, અંતરથી ફિલસૂફ અને બહાર એક અનિવાર્ય કર્તાવ્યની ધુરાવાળો, છતાં એ બબલવા કરતાં વિચાર, વિચાર, વિચાર જ ક્યો કરવાનું જેને વધુ રુચિકર, એવો તું લાગે છે. ‘અરણ્યે એકલો વાણુ, જીવન એ ભાષિ છે મ્હારું’ કહી નિરુદ્દેશ જ્યાં ત્યાં ભટક્યાં કરવા સિવાય તને કશું તાત્કાલિક નિષ્ણીયક કામ સૂઝતું નથી.

આટલું બરાબર. પણ હેમ્લેટ જેવી ચિન્તનપરાયણતાને પરિણામે અકર્મણ્યતા તથા ઉદાસીન નિષ્ક્રિયતા તારામાં ખૂબ આવી પડી છે એવું તાત્પર્ય કે ધ્વનિ ‘કરણધેન્ના’ના કર્તાના ‘રખકુ ફિલસૂફ’ એ પદમાં ગર્ભિત હોય તો એ બરાબર નથી. અણીની પળે કોઈ પણ નાણુક કે ગંભીર પ્રસંગ તારી મદદની અપેક્ષા કરતો તને લાગ્યો ત્યારે પરિણામનો વિચાર ક્યો વિના તું ફૂદી પડ્યો છે એટલું તો મારે કહેવું પડશે. ખલકનંદાની શિખવણીથી અલકનંદા કિશોરી પર આક્રમણ કરનાર જમાલ પર તેં એકલાએ તૂટી પડી છરાનો ધા ફૂદી લીધો એ, તથા પ્રાણુવાનિના જોખમે ધનકાર શેક્સપિયરને બચાવવા અનેક સસત્ર બહારવટિયાઓ જોડે એકલે સાથે તું મૂંઝ્યો એ પ્રસંગો કેમ જુલાશે ? વળી ધ્રુવધનની નોકરી તેં જે નિષ્ઠાથી તથા કાર્યદક્ષતાથી બજાવેલી તે પણ મને તો યાદ છે. ઉપરાંત, આખરે તારા મનોદાન્યનું સ્વપ્નસ્થ દર્શન કરી સુંદરગિરિના પુણ્યશાન્ત વાતાવરણમાંથી અનેક પ્રેરણાઓ દેવામાં સંઘરી, ભગવી કંથા હોડી તું સંસારમાં સમાવર્તન કરે છે ત્યાર પછી તરત જે એકનિષ્ઠાથી ને હિત્સાદથી તું તારી કલ્યાણપ્રાપ્તિની યોજનાનો અમલ કરવા મંડી જઈ સ્વદેશવાત્સલ્યને કર્તાવ્યમાં યથાશક્તિ આચરી બતાવે છે તે પરથી મારી તો સ્પષ્ટ ખાતરી થઈ ગઈ છે કે તારામાં કાર્યશક્તિ કંઈ કમ નથી. ને એ સુખમ કાર્યશક્તિ સળવળીને એડી યાય તે માટે અનુકૂળ પીઠિકા જ તારું રમણપ્રમણ પૂરી પાડે છે. એ અનુભવનો સત્વસાર તારા કાર્ય માટે તને તૈયાર કરે છે. ને બીજી રીતે વિચારીએ તો, ચિન્તનપરાયણતા કરતાં કાર્યશક્તિનું મદદરૂપ વધુ આંકવાની શી જરૂર છે ? હેમ્લેટની નિષ્ક્રિય ચિન્તનપરાયણતા કરતાં આથેલોની આવેશમય કાર્યશક્તિએ સરવાળે શો ફાયદો ક્યો ?

તોય, આ બધું કહ્યા પછી, એ તો દેખીતું જ છે કે અમારા અત્યારના જમાનાને તું પૂરો સમજવાનો નહિ. શરદબાણના દેવદાસની માફક તુમે નિષ્ક્રિય લાગણીઓ જ લગાવ્યા કરે અને ‘દીધાં છોડી પિતા-માતા’ કે ‘દુઃખી હું તેથી કોને શું’ ઈત્યાદિ ગાયા કરી દિલનું દર્દ વ્યક્ત કરી કરે ને તેનો ઉકેલ ઝટપટ લાવવા પ્રયત્ન સુધ્ધાં ન કરી જીવન ધસડ્યાં કરે એ તે કંઈ અત્યારના અધારા લુવાનિયાઓને કીક લાગે ? તારે જ બદલે અમારો અત્યારનો વીસમી સદીનો કોઈ લુવાન હોય તો તેણે શું કમું હોય, ખચર છે ? એ તો તારી સ્થિતિમાં બાપને બેચાર સંજળાવી, પોતાનો લાગ હકથી આગી છૂટો થઈ નોખું ધર રાખી કુમુદને પરણી એ.....ને લહેર કરતો હોય ! એ કંઈ દૈયાઉકાળો તારી માફક કરે નહિ. અને પેલી બીચારી મુઘાને આમ લાથે કરીને દુઃખ-ચિતામાં હોમે નહિ. વળી જો એણે તારો જ માર્ગ લીધો હોય તો પણ સૌમનસ્ય ગુણમાના એકાંતવાસ ને હૃદયગોષ્ઠિ પછી સૂક્ષ્મપ્રીતિના અદ્વૈતની ભૂમિકાએ પહોંચ્યાં તો તો કુમુદને દુરત જ મૂહત જોયા વિના પરણી નાખે અને પછી પોતાને ફાવતે માર્ગે દેશસેવા કરવા મંડી જાય. બાકી તારી જેમ એ ધર્મ ને સમાજની બીકથી ડરી જાય નહિ. મને બસ તારું એ એક જ પગલું ખૂબ ખીજવે છે. કુમુદનો પ્રથમ અવિચારી ત્યાગ કયો તેનાથી પણ આટલો રોષ મને નહોતો ચડ્યો. અરે ભૂંડા, કાંઈ આવીને વહાણ ફુગાવ્યું ? તારી નામે તેવી ગુણે ગુણિયલ એવી સાસુની માફક તારું પતન ઉપરે અસંગત થઈ જાય છે. સમાજ, ધર્મ, પ્રતિષ્ઠા આદિના હાઉથી ડરતા વડીલો જેમ કહે તેમ કેટલાક લુવાન છોકરાઓને પરણવું પડે છે તેવી જ રીતે તારી પોતાની ઈચ્છાને વેગળી મૂકી તારા વડીલ ગોવર્ધન-રામની ઈચ્છા મુજબ સુપચાપ હું કુમુદને નહિ પણ એની બહેન કુસુ-મને પરણી બેઠો ! નથી લાગતું કે આમ જ કરવું હતું તો પછી ચંદ્રાવલી મેં જોડે આટલી માયાઝીક તારે કરવાની ને કુમુદ સાથે સૂક્ષ્મપ્રીતિનું અદ્વૈત સાધવાની ને એનો સહચાર શોધવાની વાતોમાં નાહક વખત ગુમાવવાની શી જરૂર હતી ? સુંદરગિરિનાં સાધુસાધ્વીઓની પ્રેમાળ પરાય-

કાર લેખેની મહેનત બધી છટી પડી એલું મને લાગી આવે છે. અરે સ્વપ્નદ્રષ્ટા; કુમુદને મૈયા કહી તેના ચરણમાં માથું નમાવી માફી માગવાથી 'બધું' પતી ગયું માની લીધું? અલબત્ત તું ને તારા સંગે ક વકીલો હોવાથી બચાવ બરાબર રજૂ કર્યો છે ને ચંદ્રકાન્ત તથા કુમુદ એ બંને પર જ અંતિમ નિર્ણય દોળી આખરે તો પોતાનું ધાર્યું કર્યું છે. સીતાના સમી કારુણ્યમૂર્તિ એ ઉદારહૃદયા સાધ્વી કુમુદની ઉદારતાનો તેં લાભ લીધો, પણ આખરે તો એમ માનવી ઉર ને? એ ક'ઈ લોહાનું કે પથ્થરનું ધોલું તો નહોતું. એ કેટલું છુંદાયું હશે; અકાળે એના આશઅભિલાષો કેટલાં કચરાઈ ગયાં હશે એનો ક'ઈ વિચાર? પછી તો જાણે કુમુદ ભરમનુષ્ય તરીકે જ જીવન ગાળતી હોય એ સિંચાય ખીન્ને ખ્યાલ તેના વિષે વિચાર કરતાં મગજમાં આવી શકતો નથી.

કુમુદ નહિ તો એની બહેન જોડે તેં પરણી નાખ્યું એ તો ઠીક, પણ એમ કરીને તેં દાખલો ખોટો બેસાડ્યો. અમારા કનૈયાલાલ મુનશીના જગતકુમાર પણ તારે ચીલે ચાલી તનમનને બદલે રમાને છેવટે પરણી સમાધાન મેળવે છે—જોકે મુનશી તો રહ્યા ગયું માણસ, એટલે એણે તનમનને કુમુદ માફક જિવાડવામાં સાર ન જોયો. મને તો એમ જ થયું હતું કે કુમુદમાં લીન એવું તારું હૃદય કુસુમમાં કેમ ફાગશે? પણ આખરે તો માનવ સમાધાનશીલ પ્રાણી છે—વિધિગ્રામ પરિસ્થિતિને અનુકૂળ બની જતાં તેને આવડે છે એવો કાંઈક તારોય એ વેળા ખ્યાલ હશે. ખરો વાત એ કે તને લાગી બીક સમાજની ને ધર્મની. તને ભય લાગ્યો કે સમાજ તારી ને કુમુદની દંપતી તરીકેના સહચારથી થતી સેવાને સ્વીકારશે નહિ તેમ જ સેવાની ફૂલની માળાને સર્પની માફક ઉવેળી ફેંકી દેશે. પણ ભલા માણસ, નવો ચીલો કાઢી કે તો પાડવો જ જોઈએ ને? એવો ચીલો પાડનાર સાથે સમાજ પ્રથમ દુશ્મનાવટ એડે પણ આખરે એની સેવાની કદર એ નહિ તો એની પછીની પેઢી તો જરૂર ખૂણે જ. આગળ ચાલી નવો ઝડા ઉપાડનાર ઝંઝધારીને સહેવા પડતાં અનેક વીતકો ખમવાની બીપણ તૈયારી કરીને એવો અપ્રણી જ તું બન્યો.

હોત તો ? પણ વાત એમ છે કે તું જાણે અર્વાચીન કળવણી પામેલો માણસ રહ્યો, પણ સ્વભાવમાં પ્રાચીન આર્થસંસ્કૃતિ પ્રત્યે આદરવાળો, એટલે નવા જીવાનિવાઓ પેઠે ઉચ્છૃંખલ નહિ પણ માળાપની આરાને માન આપવાવાળો રહ્યો. એટલે તે તારા માનસપિતાની ઇચ્છાને માથે ચડાવી લીધી. ગોવર્ધનરામે પોતાની સગી આંખે એવા ઝંડાધારી નર્મદને છક્કડ ખાતો ને ફેરવી તોળતો તથા ‘ધૂમ નાઓ’ કરતો દીઠેલો, તેમ જ પોતે પણ સતા મૂળ સો ગળણે ગાળીને પાણી પીએ એવા તટસ્થ નિરીક્ષક, આચારમાં મધ્યમમાર્ગી, વ્યક્તિ કરતાં સમાજવ્યવસ્થાને અને ધર્મને વધુ મહત્વ આપનારા (સમાજ કરતાં વ્યક્તિને અદકી કરી આપવાનું તો અમારા મુનશીને માટે સર્ગયુ હતું), અને તેથી સમાજદિતને ખાતર તારી ને કુમુદ પાસેથી તમારા વ્યક્તિગત મુખનો ભોગ માગી લેનારા, એટલે તારું પગલું સ્વાભાવિક છે. બાપ તેવા બેટા, એમાં તને દોષ દેવો નકામો છે. તું જે જમાનાનું ફરજદ તે જમાનોય પાછો એવો જ ને ?

તેમ છતાં જેવો છે તેવો તું વર્ષો સુધી ગુજરાતના અમ શિક્ષિત જીવાનોનો સ્વમંત્રીર બન્યો છે. તારું જીવન ને સર્વદેશી જ્ઞાન, ઉત્કૃષ્ટ આરિત્ય, વિનયમધુર વાણી, ભાવનાશીલતા, સંસ્કારિતા અને સમજામંભીર ચિન્તન એ બધાંય તારા આકર્ષક ગુણલક્ષણો છે. અને તું ગમી ગયો છે તે તો તારા અખંડપ્રજ્વલિત પ્રેમદુતાશ તથા તેના પરિણામરૂપ અનેક મનોમંથનોને લીધે તથા તારી અડગ વૈરાગ્યવૃત્તિને તથા સ્વદેશવાતસલ્યને લીધે જ. “ રાગ અને ત્યાગની વચ્ચે હૈયું એ ખૂંટતું હતું ” એ કલાપીના ભરતને જેટલું લાગુ પડે છે તેટલું તને પણ લાગુ પડે. તારા મનોરાજ્યમાં અનેકવાર તને કુમુદ સાંભરી આવે છે, તારા વૈરાગ્યશોભન વેશમાં તને વિષ્ણુદાસ આકર્ષે છે તો કુમુદનું આકર્ષણ એટલું નથો. પ્રીતિ ને વૈરાગ્ય એ બંને પ્રવાહો એકસાથે તારી મનોબૃમિમાં વહે છે અને એકબીજાને દબાવ કરવાને બદલે એકમેકને ઓપાવે છે અને પુષ્ટ કરે છે. તારા મિત્રો કવિપુત્રો ઈન્દુકુમાર તથા જયન્ત પણ આ બાળતર્માં તારા જ જેવા જોગન્દર બાળકો

લાગે છે. એઓ પણ પ્રેમ તથા જોગની ધૂણી ધખાવીને જોડેલા તારા જેવા આત્માના અમીરો છે, પણ કોણ જાણે કેમ અમને એમની જોડે આકાશમાં ઊડવા કે બ્રહ્માંડસ્પર્શ કરવા કરતાં તારી દોસ્તી બાંધવી સહેલી લાગે છે. તું અમારા જ વિચારો ને અભિલાષો ને મંથનો વ્યક્ત કરતો હોય એમ જણાઈ અમારામનિ જ એક લાગે છે. અમારીથી આગતી પેઢીને તે વખતના યુનિવર્સિટીના અનેક સુશિક્ષિત ગ્રેજ્યુએટોનો પ્રતિનિધિ તું લાગેલો, તેમ.

પણ હવે બસ કરું. સ્વદેશસેવાને અર્થે જીવનની પગપગ ખચી નાખવાના આશયથી પ્રેરાયલો કલ્યાણગ્રામની પ્રવૃત્તિમાં વ્યાપ્ત એવો તારો સમય હું બટૂ લેવા માગતો નથી. હવે એક વાર મારે કલ્યાણગ્રામ જોવા આવવું છે. એ કેવું કે આલે છે એ જોવા મન ઉત્સુક છે. સૌ કુસુમ-જાણી મનમાં દશે. એ નિરંકુશવિદ્યારિણી પંખિણી લગ્નપિંજરમાં પુરાઈ Tame બની ગઈ છે કે દળુય મીરાં યવાના ઉક્ષાળા માપો કરે છે એ જાણવાની ઇચ્છા રહે છે. પણ હેલા આપણે છૂટા પડ્યા તે સમયના આરાત્રિકના પ્રસંગ પરથી જણાય છે કે તેમને હવે બધું કાવી ગયું દશે.

દોસ્ત અંદકાન્તના શા સમાચાર? હાલ એ ક્યાં છે ને શી પ્રવૃત્તિ કરી રહેલ છે તે જણાવજે. હું માનું છું કે હવે તો એ તથા ગંગામાબી એમના સંયુક્ત કુટુંબના પયારામાંથી છૂટી તારા કલ્યાણગ્રામ ખાતે સુખચેતથી રહેતાં દશે.

વારુ, ફરી મગીએ ત્યાં સુધી,

અવિનાશના આસમેલ.



ગુણસુંદરીને

ગુણમૂર્તિ ગુણિયલ,

જ્યાં ન્યારે આર્થ સ્વીતનો મને વિચાર આવે છે, અને ન્યારે ન્યારે ગરવી ગુજરાતજુનાં ગુણગાન કવિઓ પાસેથી ગાતાં સાંભળું છું ત્યારે ત્યારે મને તું સાંભરી આવે છે, અને સ્મરણપ્રદેશમાં

તે વેળા ઊગી નીકળતી તારી સિતાંજીકા મંગલમાત્રભૂષણ એવી મનો-
 ભૂતિને વંદે માતરમ્ કહી વંદવાનું જ મન થઈ જાય છે. સ્ત્રીત્વનાં
 દર્શન પુરુષો લિન્ન લિન્ન સ્વરૂપે કરવા ચક્રાય છે. કુસુમ, પ્રસન્ન, મંજરી
 જેવી દેટલીક સ્ત્રીઓને કાયમ મસ્ત, ચંચળ, ઉદાસમરી યુવતીઓ
 તરીકે જ જેવી ગમે; કુમુદ જેવી દેટલીકને સ્વભાવસરલા, સહેજ ગંભીર
 મુગ્ધા તરીકે જોવાનું દિલ થાય; દેટલીકનું તો 'હોંકે પુનઃ પુનઃ પાલવ
 ઉરદેશ' એવું ચિત્ર જ ચિત્તને ઝોડી જાય; અને દેટલીક સ્ત્રીઓ એવી
 હોય જેમને જોતાવેંત તેમના વત્સલ ખોળામાં શિશુભાવે લોટવાનું મન
 થઈ જાય અને બીજે ભવે તેને જ પેટે અવતરવાનો નિર્ણય કરી નંખાય.
 તને સંભારતાં મને આ છેલ્લી વૃત્તિ થઈ આવે છે. વાત્સલ્યભૂતિ માતા
 સિવાય તારું બીજું એકે સ્વરૂપ મારાથી કદવાતું નથી. વિદ્યાચતુર જેવા
 રસિક સ્વામીની સંસ્કારી પ્રેયસી, કુશળ ધરરખુ ગૃહિણી, કુટુંબવત્સલ
 ઉદારચરિત આર્થાંતું આર્થસ્ત્રીત્વના અપૂર્વ વિશ્વવસ્તંભ સરીખડી સદાય
 અમારાં વંદન ને અર્ધ્યની અધિકારિણી છે.

તારું નામ મને ખૂબ ગમી ગયું છે. એવું મયાગુણ અને મધુરું નામ-
 કરણ કરવા બદલ મને ગોવર્ધનરામને ધન્યવાદ આપવાનું મન થઈ જાય
 છે. ગોવર્ધનરામની દુનિયા એક રીતે બહુ મગની છે. દરેક પાત્રનું નામ
 તેનું માનસ, સ્વભાવ, ચારિત્ર્ય બધું સ્પષ્ટ કહી આપે છે. અમારી દુનિ-
 યામાં તો નામોની અટપટી ગૂંચવણને બેદીએ તોપણ પ્રત્યક્ષ અનુભવ
 વિના કોઈના ખરા ગુણદોષની ગમ જ ન પડે એવી વિપરીત સ્થિતિ
 પ્રવર્તે છે. વધુ જોડું જોઈ શકનારા સૌંદર્યભીમાંસોકા ને ફિલસૂફા કહે છે
 કે ખરું સૌંદર્ય તો આત્માનું હોય, માત્ર દેહનું નહિ. તારી વિમલ આત્મ-
 સમૃદ્ધિ એટલી મુંઝર છે કે તારી નમણી ગોરી દેહદષ્ટિના લાલિત્યને એ
 સતગુણ દીપાવે છે. ખરેખર, તું ગુણમુંઝરી છે એટલું જ નહિ, ગુણસાગર
 પણ છે. તારો એ વિપુલ ગુણભંડાર અમને તો જોવા મળ્યો તારા
 ગૃહિણીધર્મમાંથી, અને એ જોઈને મને તો એમ જ થયું કે તારા ગુણ-
 ભંડારમાં જે અનેક સ્ફટિકનિર્મળ તેજસ્વી રત્નો ભર્યાં છે તેની ચમક

ને પ્રકાશ અનુભવનાર તારા પતિનાં કુટુંબીજનો ખરેખર બડભાગી બની ગયાં છે.

પહેલવહેલી પતિગૃહે આવી ત્યારે તારા જમાનાની સૌ ગુજરાતી છોકરીઓની માફક તું અનભિય, ગભરુ, મુઝા જ હતી, પણ તારામાં અભિખ્યમાં વિકસનાર સર્વ ગુણો બીજદશ્યામાં સૂતેલા જ પડ્યા હતા. એના પર વારિસિંચન વિદ્યાચતુર તરફથી થતાં એ વિકસ્યા અને ફાલ્યા. ફાલ્યા. સંસ્કારી વિદ્યારસિક પતિના કેટલાક રસોદ્ગારો તું સમજી નહિ શકતી ત્યારે તેને થતો આધાત તું પામી ગઈ અને ત્યારથી તે એને શુરુ થયાં. આતુર જિજ્ઞાસા, ઉત્સાહ ને સ્વાયત્ત મેધાને બળે બધી પતિદત્ત વિદ્યા ને સંસ્કારસામગ્રીને તેં ઝીલી અને આત્મસાત્ કરી લીધી. થોડા જ સમયમાં એનો ઉપયોગ કરવાનો સમય પણ આવી પહોંચ્યો, પણ તે પતિ માટે નહિ પણ કુટુંબીજનો માટે. એ જ્ઞાન ને સંસ્કાર તેં કેવાક ઝીલ્યા છે તેની આકરી કસોટી પણ તારા સર્જક તરત જ લે છે. તારા ઘરમાં તારી બે નથુદો, વિધવા જેઠાણી, સધવા જેઠાણી ને તેનો પતિ તથા સાસુ-સસરા પોતપોતાના પરિવાર સહિત, બધે એ બધાંએ ભેગાં મળી તને હેરાન કરવાનું બ્યવસ્થિત કાવતરું જ રમ્યું હોય તેમ, થોડા જ સમયમાં આવી શંભુમેળો રચે છે. એ સંજોગોમાં આજની નવવધૂને કટાણું મ્હોં કરતી ને ન ચાલ્યે બજડતી બજડતી કામ કરતી હું કહ્યું છું ને જોઉં છું. પણ તારા ઉચ્ચ આત્મગુણો ને પતિદત્ત વિદ્યા તારી કુમકે આવે છે. શી તારી રિયતપ્રયા શી ધીરજ ! શું સિનચ તારું કુટુંબવાત્સલ્ય ! શી તારી ઉદ્યોગપરાયણતા ! શી ઉદારતા ! લિન્ન લિન્ન રુચિવૃત્તિઓવાળા એ માનવીઓનાં મિળજ, સ્વભાવ, ટેવો, કુટેવો આદિ સડન કરતી, પ્રકુલ ચિત્તે અને હસતે મોંએ એમની સરભરા તું આનંદથી કરી રહે છે, અને સર્વને સંતોષ આપવા ભગીરથ પ્રયાસ કરે છે. હસમુખાં રહેવાના સમ જેણે ખાધા છે એવી કામચોર દુઃખગા, કળિયાખોર, ચંડિકા, કોથી મિળજી સસરા, દેવપૂજમાં જ રોકાઈ રહેતાં છતાં ક્યારેક સાસુ-પણાના હક્ક ભોગવતાં રહેતાં ધર્મલક્ષ્મી, આળસુ કામી જેઠ, ઉચ્છ્રંખલ

નકુદ્દ મનોહરી, અને આવાં બીજાંને બધી રીતે રીઝવવાનું કામ તેા આકાશમાંથી ઊતરી આવી ખુદ બ્રહ્મા પણ ન કરી શકે, તે તું ધર્મ માની કુશળતાથી બળવે છે. સરસ્વતીચંદ્રે અને કુમુદે પેલા મદા-સ્વપ્નમાં તને એક વેદી પર સતીની પેઠે બળતી, ને પોતાનાં બળતાં શરીરમાંથી નીકળતી ઊકળતી અમૃતધારાઓ તારા શરીરને અમૃતલાલસા-થી ચારે પાસથી ચોટેલા કૃમિગણનાં મુખમાં જાય એવો પ્રયત્ન કરતી જોઈ, એ તારા કુદુંબપણનું સાચું સજીવ બાબ્યાત્મક ચિત્ર નથી? આ યજ્ઞમાં તારી આત્મસમૃદ્ધિ કેટલી બધી ખીલી નીકળે છે? પતિની સગવડ સાચવવામાં તારો પતિપ્રેમ : ગૃહકાર્યની વહેંચણી કરવામાં અને બ્યવસ્થા જળવવામાં તારી કાર્યપરાયણતા : સૌનું મન સાચવવામાં ને તેમને અનુકૂળ થવામાં બ્યવહારદક્ષતા : સૌ પોતપોતાના સ્વાર્થમાં રમે ત્યારે તારી વૈયક્તિક સુખસગવડો પ્રત્યે ઉદારીન રહેવામાં તારી નિઃસ્વાર્થતા, ઉદારતા ને ત્યાગ : સૌની સેવા કરવા છતાં જશને બદલે ન્યૂતિયાં મળે અને અનેકોનાં મહેણાટિણાં સાંભળ્યાં પડે તે સદન કરવામાં તારી સહનશીલતા, ક્ષમા ને ધીરજ : વાતવાતમાં સ્વભાવ ને વર્તનની કુદતા છતી કરનાર માણસોની વચ્ચે કાઢવમાંના કમળની માફક પોતાના ઉમદા ચારિત્ર્યની છાપ ને વચ્ચે પાડવામાં તારું ગૌરવ ને વ્યક્તિત્વ : આમાંથી શાની પ્રશંસા કરવી ને શાની નહિ ?

મને તો એ જ વાનાં તારા સ્વભાવમાંથી ખૂબ આકર્ષે છે—એક તારી ઉદારતા ને ખીજ તારી સહનશીલતા. પોતાની દીકરીને પરણાવવા દુઃખખા પોતાનું પક્ષુ છોડવા તૈયાર નથી ત્યારે તું સ્વેચ્છાએ રાજ-પ્રુશીથી પોતાનો મંગલધર્મ માની તારું પક્ષુ ગીરો મૂકીને તેનાં લગ્ન કરાવવા તૈયાર થઈ જાય છે, ને તે પણ એનાં ડિંડિમ વગાડીને નહિ, માત્ર એક વિદ્યાચતુરને જ તે વાત તેં કરેલી. વળી પોતાને માટેની અનેક ચીજો નશું દો, જેઠાણી, જેઠાણીની પુત્રવધુ, સાસુ આદિને વાપરવા આપી દેવાની તારી ઉદારતા કંઈ ઠેર ઠેર ઓઝામાં જેવામાં આવતી નથી ગાનચતુરને નોકરીએ વળગાડવામાં ને તેને ઠેકાણે લાવવામાં પણ

તારે હિસ્સો નાનોસુંનો નથી. તારી સહનશીલતા ખાતર તો હમયા ઘરિત્રો એમ જ કહેવાનું મન થઈ જાય છે. પણ પાપનો ભાર અસહ્ય થઈ પડ્યે ધરિત્રીમૈયા પણ અકળાઈ ઊડી, કટખાટ કરતાં બહા કે ક્ષીર-સાગરવાળા વિષ્ણુ પાસે ફરિયાદ કરવા જાય છે, એવું પુરાણો કહે છે. પણ તું તો બધું જ જાતે જ સહી લઈ તેના પર અકળ પડે છે ઠાંકી દે છે. વિદ્યાચતુરને મોંએ એક પણ શબ્દ તે કદી ફરિયાદનો ઉચ્ચાર્યો મેં જાણ્યો નથી. એ બાળતમાં તો પૃથ્વી કરતાંય તારું સહન-તપન આગળ વધી જાય છે. પણ એથીયે વધુ આકર્ષક તો છે તારા ચારિત્રની વિશુદ્ધિ. મનોહરી જેની છોકલી મસ્ત યુવતીને તું તારા નિર્મળ સ્પર્શથી જે રીતે શુદ્ધ ને સ્વસ્થ બનાવે છે તે તો કાઈ વિરલ જાપ અમારા પર પાડે છે. પારસમણિ લોહને સ્પર્શી તેને કાચન બનાવે તેમ તું એકલી મનોહરીને જ નહિ, જ્ઞાનચતુરને પણ સુધારી લે છે. પછી નવાઈ ખરી કે તારે પતિ તને વહાલમાં 'શુષ્ણિયલ' કેમ કહે છે ?

શુષ્ણિયલ, તું તો આમ આકરી કસોટીમાંથી ઉજ્જવળ રીતે પસાર થાય છે અને સંયુક્ત ગૃહવ્યવસ્થાને તારી જ્યોતિષી અજવાળા જાય છે. પણ મને અને મારા જેવા અનેકોને એવી ચીઝ ચડે છે એવી કુટુંબવ્યવસ્થા પર, કે અમારા હાથમાં સત્તા હોય તો કલમના એક ધસરકાથી આખા દેશમાંથી એ નાખૂદ કરી નાખીએ. અલખત તું તો એ ભૂમીમાં જેમ જેમ વધુ તપાય છે તેમ તેમ વધુ શુદ્ધ બને છે, પણ તારા જેવી અનેક શુંલુસુંદરીઓને અકાળે પરાણે ત્યાગમૃતિએ બનાવી તેમના જીવનનો અર્ધો રસકસ ઊગતી જીવાનીમાં જ ડામી દેનાર આવી સંયુક્ત કુટુંબની પ્રથા સામે તારું સહન તપન જોનાર તો જેહાદ જ પોકારશે. તારી અપ્રતિમ શક્તિ, વાત્સલ્ય, વ્યવહારદક્ષતા, ઉદારતા ઇત્યાદિ આવડા નાના બંધિયાર ને સાંકડા ક્ષેત્રમાં તથા સ્વાર્થી કુટુંબી-ઓએ ઉપજાવેલા ગૃહકલહના શમનમાં જ નકામાં વેગ્રાઈ ગયા તેના કરતાં એ સલામત રહ્યાં હોત તો તને અને તને જીવનસહચરી તરીકે મેળવવા લાગ્યશાળી બનનારા તારા પતિને કેટલો અલભ્ય જીવનાનંદ એ.

અપત? પણ તારા બ્રહ્મદેવ તો બહુ શાણા ને ઠરેલ વિચારક હોવાથી અમ જીવાનિયા જેવા આવેશપ્રધાન એ ન બની શકે એ સ્વાભાવિક છે. તેમાં વળી તેમણે તો આપણી સંસ્કૃતિમાં જન્મેલા રાક્ષાઓ બતાવવા અને પાછા તે રાક્ષાઓમાં પણ કેટલાંક રત્નો પાકે છે તે બતાવવા ધારેલું ને? એટલે એમનો હેતુ તો એવો કે ‘જીઓ ભાઈ, આ બધાય રાક્ષા તમારે ખોદી કાઢી સાફ કરવાના છે. પણ જરા સમાજજ્ઞે, એ રાક્ષાઓ છેક નિર્માલ્ય નથી, તેમાંથી કેટલોક જ્યોતિપ્રકાશ નીકળે છે એ તરફ બેધ્યાન ન બનજો.’ એનો અર્થ એ થયો કે સંયુક્ત કુટુંબની પ્રથા એ અત્યારના પક્ષટાપેલા સંજોગોમાં સ્પષ્ટ રીતે ગતપ્રાણ શ્દિ છે એટલું જ નહિ, પણ પતિપત્નીના વિકાસમાં અને પ્રથુલસહચારમાં અનેકધા બાધક પણ છે, તોપણ જો આવા કુટુંબમાં એકાદ ગુણસુંદરી હોય તો તો એ બધાનું એ સાદું વાળી દે. ખરેખર આ કુલયોગિની, તું ન હોય તો આવી વ્યવસ્થા હલાહલ ઝેર છે, અને તું હોય તો એનું ઝેર પણ અમૃતમાં પક્ષટાઈ જાય. તારા વિનાનું સંયુક્ત કુટુંબ એટલે સેતાનજણી આકૃત, અગરબત્તી માફક તું એક કુટુંબચરાની વેદી પર હોમાઈ જતે બળતી ગઈ પણ સર્વને મુખંધ આપતી ગઈ. રાણાએ મોકલેલ ઝેરને હરિચરણામૃત કરીને પી જનાર મીરાંની કે વિશ્વદાહક હલાહલનો ઘૂંટડો કરી જનાર ભગવાન નીલકંઠની બાળકી જ તને કહેવી પડે એમ છે. સરસ્વતીચંદ્ર પોતાનું મનોરાજ્ય કુમુદને કહેતી વેળા કહે છે કે ‘હું તેમનાં (વિદ્વાનોનાં) ઘરોમાં ગુણસુંદરીઓ, કુમુદસુંદરીઓ ફરતી જેવા ઇચ્છું છું...’ એ યાદીમાં પણ પહેલું નામ તારું જ છે એ કંઈ અકસ્માત નથી પણ સહેતુક છે એમાં મને શંકા નથી. રાક્ષામાં પણ સરસ્વતીચંદ્ર તથા કુમુદ સ્વપ્નમાં તારી તેજોમૂર્તિ નિહાળે છે. સરસ્વતીચંદ્ર-પુરાણના દ્વિતીય-કાંડ આખાને તું તારી જ દિવ્ય પ્રજ્ઞાથી ભરી દે છે. પેલા અગ્નિજ વિવેચકે શેક્સપિયર માટે કહેલું ને કે તેનાં શોકપર્વસાથી નાટકોમાં નાયિકાઓ છે, નાયકો નથી; તેમ સરસ્વતીચંદ્રપુરાણના દ્વિતીયકાંડમાં તું જ સર્વસ્વ છે, અર્ધસ્થાને બિરાળે છે અને વિદ્યાચતુર પણ તારી પ્રજ્ઞા આગળ

જાંખો પડી જાય છે. અમારા કવિવરના હૈં નમઃ કુલયોગિની—એ શબ્દોમાં જ તને અર્ધ આપી શકાય.

અયિ સંસારશોભન તપસ્વિની. કાણુ જાણે કેમ અમારા હિંદના લેખકોને સ્ત્રીઓ પાસે તપસ્યા કરાવવાનું બહુ પસંદ પડી ગયું હાગે છે. સીતા, શકુન્તલા, ઉમા, દમયંતી, દ્રૌપદી આદિ પુરાણકાલીન સ્ત્રીવિશેષોની એવી જ શ્રવનકથા આલેખાઈ છે. ગોવર્ધનરામે પણ તને તથા તારી મોટી પુત્રીને તપસ્વિની બનાવી છે તે આવા જ કોઈ હેતુથી હશે? સૌંદર્ય ને રસ જોડે તપસ્યાનો મેળ કેમ આવે? પણ નહિ, આર્થ સંસ્કૃતિનું જ એ વિશિષ્ટ તત્ત્વ છે. ‘પ્રભુએ બાંધી પાળ રસસાગરની પુષ્પધી.’ રસ સાથે પુષ્પ, સૌંદર્ય સાથે ત્યાગ ને તપ બેળવી આર્થસંસ્કૃતિએ અજબ સંમિશ્રણ કર્યું છે. પૂર્વની સંસ્કૃતિ, કવિવર ટાગોર કહે છે તેમ, ત્યાગ-પ્રધાન છે, અને કોઈ પણ પ્રજા કે રાષ્ટ્રની સંસ્કારિતાનું માપ તેની સ્ત્રીઓ પરથી નીકળે. એ જોતાં આર્થ સ્ત્રીત્વમાં આત્માનું સૌંદર્ય ને ત્યાગવૃત્તિના તત્ત્વને પ્રધાન સ્થાન આપવામાં આવ્યાનું રહસ્ય સમજાઈ જાય છે. પશ્ચિમની સંસ્કૃતિ ભોગપ્રધાન વધુ, એટલે ત્યાનો સ્ત્રીત્વનો આદર્શ ભારતીય આદર્શને જરા પણ સમજી ન શકે એવો સંભવ છે. ત્યાં વૈયક્તિક સુખને ખાતર બધી પ્રવૃત્તિ હોય, આત્મસમર્પણની ભાવનાનો, સામાન્ય રીતે અભાવ હોય, પતિપત્ની વચ્ચે હાથવારે અંટસ પડતાં લગ્નવિચ્છેદ થના શ્રેય, અને વ્યક્તિસ્વાતંત્ર્ય ખાતર, પોતાના કુધાતા વિકાસના આગળા ઉઘાડી નાખવા માટે, પેલા ઈર્ષ્યેનની નોરાની માફક પતિ ને છોડરા ને ધરખાર બધું ફગાવી દઈ ચાલી નીકળવાની વૃત્તિને શાખાશી મળતી હોય. ભારતમાં એવું નથી. ગુણસુદરી, તમને નોરા થતાં હું સ્વપ્નમાં પણ કદી શકતો નથી. નોરા પોતાનો વિકાસ સાધવા પતિના ધરખારનો ત્યાગ કરે છે, તમે તમારા પતિનાં કુટુંબીજનોનાં સુખસગવડ ખાતર તમારા પોતીકા વિકાસ ને સુખ ને સ્વાતંત્ર્યનો લ્હાવો જતો કરો છો. આત્મવિલોપનમાં વીરતા ને ઉદ્યતતા ઓછી નથી હોતી. ગુણસુદરી, તમે આર્થ સ્ત્રીત્વના ઉજ્જ્વળા આદર્શની મૂર્તિ છો : અત્યારે દેહસૌંદર્યની

કૃત્રિમતા, વંધ્ય વાચાળતા, કુટુંબવાત્સલ્યનો અભાવ, ત્યાગ કરતાં પોતાના હક ને ભોગ ન જવા દેવાની વૃત્તિ ઇત્યાદિ લક્ષણો પાશ્ચાત્ય સંસ્કારોના સંસર્ગને બળે પગપેસારો કરતા જાય છે એ વખતે આજની સ્ત્રીઓને માટે તમે જ પુણ્યમંગલ પયર્દર્શકા છો.

પછી તો કુટુંબજાળમાંથી મુક્ત થયા બાદ સૌમ્ય, શાંત, સાત્વિક એવું તારું જીવન એકધારું વલ્લે જાય છે. કુટુંબકાર્પની જન્મજન્મ કુમુદના તરફ જરા ધ્યાન નહિ આપી શકાયેલું તેનો ખંગ તું વાળી દે છે, કુસુમના વિકાસને અનુકૂળ ભૂમિકા તૈયાર કરીને. પણ તરત જ તને બીજી ચિન્તા ચોટે છે તે તારી 'પુત્ર સમોવડી' એ નાની પુત્રીને માટે યોગ્ય પતિ શોધવાની. એ ચિન્તા જોડે ગરીબડી કુમુદના સ્થિતિથી તને ઊપજતું દુઃખ મળી તારા ગૌરવન પર ગદાગદા ને હૃદયમાં અકથ્ય વિપાદ ઉપજાવે છે. તારી એ ખિન્ન મૂર્તિ મનેય ઘણીવાર સખેદ કરી ગઈ છે.

તે ત્યાર પછી ઘણો વખત વીતી જાય છે અને તને ઠીક ઠીક સમય પછી જ્યારે જોઈું છું ત્યારે, માફ કરજો શુષ્કિયમ્, પણ મને તું પહેલાંની શુષ્કિયમ્ ન લાગી. મનોહરીને સુધારનાર તું કુમુદના દ્વંધુની આશંકાએ તેને મૂર્છ વાંછી તેનું મોં પણ જોવા નાકબૂઝ થાય. એ તારા વર્તનમાં કઈ રીતે સંભવે એની જ મને ગમ ન પડી. તારું કુમુદ પ્રત્યેનું તે વેળાનું ઠંડું દૂર વલણ 'અયિ કઠોર મશઃ કિલ તે પ્રિય' એમ કહી તને ટોકવા અમને પ્રેરે એવું છે. માય જેવી ગરીબ દીકરી નહિ, પણ સમાજભવ, પ્રતિષ્ઠાભવ અને વર્ગોચી માનેશ્વી નીતિનો ભય તને બિવ-ગત્તો મને લાગ્યો. ખરું કહું તો મને તારા વિકાસને ન જાણે એવાં તારાં તે વેળાનાં વાણી ને વર્તન લાગ્યાં છે. વિદ્યાચતુરદીધી સંસ્કારસીખ આટલે સુધી ઝીંઝી પછી આગળ એક કદમ ને તેજ પતિની પાછળ પાછળ, તે કેમ નયો ભરી શકતી તું? કે પછી આખરે તુંય ગુજરાતી સ્ત્રી? એટલે અમુક હૃદયી આગળ જતાં ખચકાય, સમાજવ્યવસ્થામાં કાન્તિ કરતાં બીએ એવું જતાવું હતું! ગોવર્ધનરામે એક સ્થળે લખ્યું છે તેમ પત્નીસની, હિંમરે જે દિંદુ જીવાન વિચારોમાં ઊંચ સુધારક ને જહાલ

હોય છે તે જ પાંત્રીસની ઉંમરે નરમ મવાલ અને સંરક્ષક બની ગયો હોય છે. એ સિદ્ધાંતમાં તું અપવાદ અને એ તારા વિધાતાને ન રમ્યું અને સ્ત્રીની સામાન્ય રીતે સંરક્ષક મનોવૃત્તિનું દર્શન તારામાં તે વેળા કરાવ્યું. છતાંય આપો તે આપો. બધી રીતે અસંમત છતાં, કુમુદને સરસ્વતીચંદ્ર જોડે પુનર્લગ્નની સાધના ને તેમ કરતાં પ્રધાનપદું જ્ય તો જ્યા દેવા તૈયાર થયેલા તારા પતિને અનુસરવા તો તું બધાય છે જ. પણ મને અફસોસ રહી ગયો એ વાતનો કે તું ત્યાં દલીલમાં તારી વિચક્ષણતા, સહિષ્ણુતા ઈત્યાદિ કેમ વીસરી જાય છે અને પતિના આ આગળપડતા વિચારને ઉમળકાભેર કેમ વધાવી નથી લેતી? પણ એમાં તારો વાંક નથી. તારા વિધાતા થોડાક સમાજજીરુ ને સંરક્ષણવૃત્તિના હતા એ બિના બૂલી જઈએ તોપણ કલાકાર લેખે તેમણે પાત્રોનું ભાવનાત્મક સાથે જ વાસ્તવિક આલેખન પણ કરવું ધાધું હતું. તેથી તારું વર્તન એવું બની ગયું. આજના ભણેલા-ગણેલા જુવાનિયા પણ સુપચાપ કેટલાંક શ્દ મંતવ્યોને અને સમાજના આચારોને વશ નથી થઈ જતા? તું એનાથી આગળ જાય તો તો માત્ર ખ્યાલી આદર્શમૂર્તિ જ બની જાય ને!

પછી તો તારી શેષ અવસ્થા હું જોવા પામ્યો નથી, પણ કલ્પી શકું છું પારો. કુમુદનું પુનર્લગ્ન સરસ્વતીચંદ્ર જોડે ન થયું, તેમજ કુસુમને સરસ્વતીચંદ્રે સહધર્મચારિણી તરીકે સ્વીકારી એ બંને બિનાએ તારા હૃદય પરની મોટી શલ્યા જાણે બેંચકી લઈ ‘હા...શ’નો ઉદ્ગાર તારી પાસેથી કઢાવ્યો હશે જ એમાં શંકા નથી. કુસુમનો વધતો જતો શારીરિક-માનસિક વિકાસ જોઈ ન જાને મોઝાર કમિહ સમુપસાસ્યતિ વિધિ: એ તારી ચિંતા ટળવાથી, અને કુમુદનું તો બગડ્યું તેમાં નિરુપાય, પણ કુસુમને તો સર્વથા સુયોગ્ય પતિ મળી ગયો એ ખ્યાલે, તને નિશ્ચિન્ત થતી કદ્યું છું. આ સાથે પતિને જુવાનીમાં તો કુદુંબધુરાના વદનમાં સુખ કે હુંફ બહુ નહિ આપી શકેલી, એટલે હવે જીવનનો ચાક અનુભવવા ભાગેલા પતિની કળજીભરી શુદ્ધતા કરવામાં તારો સમય વ્યતીત થતો જોડું છું. જોવા આદર્શ શુદ્ધીધર્મ ને શુદ્ધસાત્ત્વ તે ગાળ્યો તેવા જ તમારો દુઃખિયારી ત્યાગમૂર્તિ કુમુદના ભસ્મજીવનની સ્મૃતિથી કોઈ કોઈ વાર

વાનપ્રસ્થાશ્રમ પણ હશે જ એમાં શંકા કાને હોય? અને છતાંય, છાને ખૂણે આંખોમાંથી આંસુની અમોલી સેર વહાવતી પણ તને કદ્યું ધું. ખરું કહું તો તારું એ છેલ્લું કલ્પનાચિત્ર જ મને બહુ સાચું લાગે છે.

ન્યારે ન્યારે તારી મનોમૂર્તિ મારા સ્મરણપ્રદેશમાં ખડી થાય છે ત્યારે ત્યારે મને આંગ્રકવિ વડંઝવથાની પેલી

A perfect woman nobly planned
To warn, comfort and command;
And yet a spirit, still and bright,
With something of an angel's light.

એ પંક્તિઓ એકદમ યાદ આવે છે. પણ તારું ચરિત્ર જ એવું ઉદાત્ત થયું છે કે બધા આદર્શ તારામાં સમાઈ જતા લાગે છે. પેલો સંસ્કૃત શ્લોક કુંજની ઉદ્ધારનારી ગૃધ્રિણીના ગુણોની જે યાદી આવે છે, (કાદંબુ મંત્રી કર્ણેષુ દાસી ઈં) તે પણ તને યથાસ્થિત લાગુ પડે છે. પંક્તિ માલવીયજીએ એક વેળા ગુજરાતજીના સંસ્કારિતા અને ગૃહકાયદેશના એ બંને ગુણોને પ્રશંસા દતા. તે બંને ગુણોનું મિલન તારામાં એવું મળતું થયું છે કે ગુણગરવી ગુજરાતજીની કેઈ આદર્શમૂર્તિ બતાવવાની હોય તો તને જ ચીંધવી પડે. એક અંગ્રેજ લેખકનું નારી મદિમારતવન—

‘Woman stands for the maternal spirit, the representation of young Madonna, self-sacrificing and exquisitely benign.’—

પણ જાણે તને પૂરેપૂરું લાગુ પાડી દઈએ એમ થાય છે. તારી વધુ તે શી પ્રશંસા કરવી? તને તો અમારા સૌનાં વંદન જ હોય :

जगद्धायां देवीमुपसमिव वन्दे भगवतीम् ।

અત્યારના સંક્ષોભના કાળમાં ન પૂરા પૌરસ્ત્ય, ન પૂરા પાશ્વત્ય, એવા કદંગા સંકરમાં અત્યારનો નારીવગ્ન ઝડપાઈ જાય તે પહેલાં કદી કદી તારી પુણ્યજ્યોત અમારા દેશમાં પ્રસરાવી ચિરંજીવ રહેજે, ગુણિયક્ષ. તું હૃદય તો જ ભારતીય જીવનો અને ગૃહસંસારનો જયવારો છે.



મણિલાલ દ્વિવેદીની કવિતા

ચાળીસેક વર્ષના ટૂંકા આયુષ્યમાં પણ નાટક, નિબંધ, નવલકથા કવિતા, વિવેચન, ભાષાંતર, તત્ત્વજ્ઞાન, પત્રકારત્વ આદિ ક્ષેત્રોમાં સત્ત્વશાળી ક્ષણો આપી જનાર મણિલાલ દ્વિવેદી ગયા શતકના ઉત્તરાર્ધમાં આપણા સાહિત્યના આદાશમાં ઝળકી જનાર તેજસ્વી તારક હતા અને એવા તરીકે તે આપણા સાહિત્યમાં તો અખંડ સ્મરણના અધિકારી છે. સરળ, સ્પષ્ટ, શિષ્ટ, સુધડ, છટાદાર, પ્રૌઢ, દૃઢ બંધવાળું અને પ્રવાહી એવું એમનું ગદ્ય તો યુગરાતી ગદ્યના એક મહત્ત્વના માર્ગસૂચક સ્તંભ જેવું છે એમ સૌ અભ્યાસીઓ સ્વીકારે છે.

એવા સમયે ગદ્યકાર તરીકે એમને મળેલા પ્રતિષ્ઠા અને યશ કવિ તરીકે એમને બહુ મળ્યાં નથી. એમની કવિતા જમ્યાદૃષ્ટિએ પણ એમના ગદ્યલખાણ જેટલી વિપુલ નથી. ‘આત્મનિમજ્જન’ માંના ‘ઉપહાર’ મળીને કુલ ૩૮ કાવ્યો, ‘કાન્તા’ નાટકમાંની કવિતા અને ભાવભૂતિનાં ‘માસતી માધવ’ અને ‘ઉત્તરામચરિત’નાં એમણે કરેલાં ભાષાન્તરમાંની કવિતાનો સરવાળો કરોઃ એટલે એમનો સમગ્ર કાવ્યજથ્થો આવી ગયો. એટલા પર જ મણિલાલનો એમને એનાથી જેટલો મળી શકે તેટલો કવિયથ્થ પ્રતિષ્ઠિત છે એમ ગણવું જોઈએ. એવા કવિયથ્થ એમને થોડો મળ્યો પણ છે. રમણભાઈએ ‘કાન્તા’ માંની સર્વાનુભવરસિક કવિતાની સારી પ્રશંસા કરી હતી અને નરસિંહરાવે ‘ઋણી ઝમઝમ વહી જાય’ એ લાવણી પર મુગ્ધ બની એને અનુકરણનું માન આપ્યું હતું. યુગરાતી

* ભવભૂતિના ‘મહાવીરચરિત’નું ભાષાંતર તથા ‘નૃસિંહાવતાર’ નાટક એ ; અપ્રગટ કૃતિઓમાંની કવિતાને પણ આમાં જોવાય.

કવિતામાં ફારસી કવિતાની અસર ઝીલી મુઝીવાદી મઝલો લખનાર તરીકે બાલાશંકરની સાથે મહિલાલની પણ ગણતરી થાય છે એ આપણે જાણીએ છીએ. છતાં એમની કવિતાનો અભ્યાસ વધુ પ્રમાણમાં અત્યારે થતો હોય તેમ લાગતું નથી. એથી એમની કવિતાનું જરા સ્વાધ્યાય લખસ અવલોકન કરવાનો આશય નીચેની પંક્તિઓ માટે જવાબદાર છે. એ અવલોકન પણ એમની ‘કાન્તા’ કે ‘ઉત્તરરામચરિત’માંની કવિતાનું નહિ, પણ તેમના ‘આત્મનિમજ્જન’ કાવ્યસંગ્રહમાંની કવિતાનું જ કરવાનો મર્યાદિત હેતુ અત્રે રાખ્યો છે.

‘આત્મનિમજ્જન’ની પ્રકાશનસાલ છે ઈ. સ. ૧૮૯૫, પણ એમાંનાં કાવ્યોનો રચનાકાળ ૧૮૮૨ થી ૧૮૯૫ સુધીનો છે. આ પુસ્તકમાંનાં કાવ્યો જે ત્રણ મુખ્ય વિભાગમાં વહેંચાયાં છે તેમાંના ‘પ્રેમજીવન’ નામનો વિભાગ તો પોતાની એ વિષય સંબંધી બધી કવિતા આ એક પુસ્તકમાં જ રજૂ કરી દેવાના આશયથી મહિલાલે અહીં પુનઃમુદ્રિત કરીને છપાવ્યો છે એટલું જ, બાકી મૂળ તો એ ૧૮૮૭ ની સાલમાં, એટલે ‘કુસુમ-માળા’ના પ્રગટ્યની જ સાલમાં, પ્રગટ થયેલો. એ વિભાગનાં અગિયાર કાવ્યો વસ્તુતઃ એના કર્તાના કહેવા પ્રમાણે છે પાંચ-સાત વરસની પેદાશ. એટલે મહિલાલની કવિત્વપ્રવૃત્તિનરસિંહરાવ તેમ જ ગોવર્ધનરામની કવિત્વ-પ્રવૃત્તિની સમકાલીન હતી એ સિદ્ધ થાય છે.

‘આત્મનિમજ્જન’માં ‘પ્રેમજીવન’ સિવાયના એ વિભાગમાં એક છે પંદર કાવ્યોનું ‘મિત્રાપ્તિ’ એ નામનું જૂમણું અને બીજો છે અગિયાર પદોવાળો ‘અભેદમિત્ર’ પ્રથમ દશને જ આપણને નવાઈ લાગે છે કે ઈ. સ. ૧૮૮૨ થી ૧૮૯૫ સુધીના વ્યતર વર્ષના ગાળામાં લખાયેલાં કાવ્યો બધાં મળીને બસ આટલાં જ, આડત્રીસ જ? પણ આ હકીકત જ મહિલાલની કવિત્વપ્રવૃત્તિ તેમ કવિમાનસને સમજવામાં ખાસ મદદગાર થાય તેમ છે. નર્મદ કે કલાપીના જેવા, મનમાં આવ્યું તે તુરત જ કાગળ પર ઉતારી દેનારા કવિ એ છે જ નહિ. ‘પ્રેમજીવન’ની પહેલી આવૃત્તિની પ્રસ્તાવનામાં એમણે લખ્યું છે કે ‘બીજી પ્રવૃત્તિમાંથી મળેલા

અવકાશમાં, વર્ષ' છ માસમાં થયેલા કોઈ ઉગ્ર અને હૃદયરોધક અનુભવના પરિણામરૂપે એકાદ પદ્ય બનાવી રાખવામાં આવતું.' આ 'ઉગ્ર અને હૃદયરોધક અનુભવો' ક્યા તે એમની આત્મકથા પ્રગટ થાય તો જણાય. પણ એમના ધણા અનુભવો જાહેર પ્રસિદ્ધિને પાત્ર નથી એવી સમજથી એ આત્મકથાને એક ખૂણે જ પૂરી રાખવામાં આવી છે. 'આત્મનિ-મજ્જન'ની પ્રસ્તાવનામાં વળી કહ્યું છે : 'ત્રૈમજ્જનમાંનાં ૧૧ પદ્ય થોડામાં થોડાં દસ વર્ષ' જેટલા સમયના ઇતિહાસરૂપ છે; આ પદ્યો પણ તે પછીના સાતઆઠ વર્ષના ઇતિહાસરૂપ છે.....એ ઇતિહાસ આત્મવિકાસના ક્રમનો ઇતિહાસ છે.' આનો અર્થ એ કે નિર્મમાતા જીવનમાં અનેક સમવિષમ આંતર-અનુભવો મેળવતાં મેળવતાં જ્યારે હૃદયનું સવેદન ઊત્કટ બન્યું હશે ત્યારે જ એને કતાંએ વ્યક્ત કરેલ છે, અથવા કહો કે, ત્યારે એ સવેદને જાતે જ કતાં પાસેથી રાખાવતાર માગી લીધી છે. આમ હોય તો જ એ એના લખનારના આત્મવિકાસનો ઇતિહાસ બની શકે. આ હકીકત એ પણ સમજાવે છે કે કવિતાલેખન એમને માટે સાધ્ય નહિ, પણ આત્માભિવ્યક્તિનું એક સાધન જ હતું.

મણિસાક્ષની કાવ્યભાવના પણ આમાંથી સ્પષ્ટવાઈ જાય છે, પરંતુ જરા વીગતે તો તેમની જ મુંઠર ભાષામાં એ વાંચવા જેવી છે:—

‘પ્રત્યેક મનુષ્ય કવિ છે, પણ આત્માનંદના વિવર્તનું ઝંઘલું કરી કહી જતા-વવાનું કામ સર્વથી યતું નથી...કાવ્ય એજ આપણા સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ ભાવોનો સૂક્ષ્મમાં સૂક્ષ્મ રસ છે, આપણી વૃત્તિનું વિરોધન કરનાર અગ્નિ છે, આપણા બાવને ઉત્તમતાએ ઉરાડનાર પાંખ છે, જૂત અને લવિષ્યને વર્તમાનમાં આણી મૂકનાર અજ્ઞાન છે...મનુષ્યહૃદય કદાપિ બદલાયું નહીં, આત્માનો પ્રકાર કદી જાંખ્ય થયો નહીં...આત્માનુભવ એ જ એક કવિ છે...એ રસમાં કવિમાત્ર સમાન છે...જે તત્ત્વજ્ઞાનનો દુર્લભાસક હું તે તો જીવિવિકાસ કરતાં હૃદયરસનો સાર છે, વાદવિવાદની યુક્તિપ્રયુક્તિ કરતાં નિર્વિવાદ પ્રમાણ છે. એટલે કાવ્યમાર્ગ જ એ રસનું પાન કરવા કરાવવા, એ નિર્વિવાદ પ્રમાણનો અનુભવ કરવા કરાવવા, મને 'અતિ સરસ અને સાહજિક સાધનરૂપ જણાય છે. આ મારાં પદ્યો આવાં જ કાવ્યો છે એમ કહેવું એ અવિનય છે, પરંતુ મને વિશ્વાસ છે કે જે આનંદ મને એ

પ્રલાપમાંથી પ્રાપ્ત થયો છે તે સહૃદયને એમાંથી પ્રાપ્ત થયા વિના રહેશે નહીં...
જેને આત્મા એ રીતે અભિયુજ નથી તેને આ શેષ...કાંઈ કહી શકવાનો નથી.’
(‘આત્મનિમજ્જન’ની પ્રસ્તાવના)

આવો આત્માનુભવ જો કવિ, તો મણિલાલનો આત્માનુભવ જો
એમની કવિતાને પ્રેરી ગયો તે કયો છે ? એ છે વેદાન્તપ્રતિપાદિત
અદ્વૈતાનુભવ, જેને મણિલાલ ‘અભેદ’ શબ્દથી ઓળખાવતા. ‘આત્મ-
નિમજ્જન’માંના કાવ્યોના એક મૂળખા માટે ‘અભેદમિ’ એનું એમણે રાખેલું
નામ, તેમજ જેને લાંબે એમને ગુજરાતે ‘અભેદમાર્ગ’ પ્રવાસી’ કહ્યો છે તે
અદ્વૈત વેદાન્ત સમજાવતા એમણે લખેલા અનેક લેખો એમની આ અભેદનિષ્ઠા
ખતાવી આપે છે. આમ હોવાથી એમની આ કવિતામાં ગાયા પર,
અપરોક્ષાનુભૂતિના સાધકના વિધવિધ અનુભવ પર, તેમજ બ્રહ્માનંદની
મસ્તી પર ધણું કાવ્યો છે. પણ આ અભેદને ગાવા માટે તેમણે વાપરી
છે સાંસારિક પ્રેમની પરિભાષા. એનું કારણ સમજવા જેવું છે.

અભેદને માટે પ્રેમ એ સહેલો ને સારો રસ્તો કે સાધન છે અને
માનુષી પ્રેમ દ્વારા અન્તે અભેદસિદ્ધિ લભાય એવી એમની માન્યતા હતી.
એવી અભેદસિદ્ધિ એમણે જીવનભર ઝંખી હતી, અને એમના બાહ્યઅંતર
જીવનની કરણતાનું મૂળ એમાં છે એ જાણીતું છે. સૂરી અર્થના ‘દહી’ની
માનસિક અવસ્થાઓ મણિલાલનાં કાવ્યોમાં દેખાય છે તે એમની પોતાની
જ હશે. એમાં બહુ શંકા રાખવા જેવું નથી.

અભેદને માટે મણિલાલ ‘પ્રેમ’ શબ્દ વાપરતા. તેનું રહસ્ય આથી
સમજાઈ જાય છે. ‘પ્રેમ’ને ‘અભેદ’ના પર્ચાય તરફ વાપરી એ શબ્દનું
અર્થબળ એમણે ખૂબ વ્યાપક બનાવ્યું છે. એમણે પોતાની આ ભાવના
અન્યત્ર આમ રખે કરી છે:—

‘વેદાન્તની વાત માત્ર કરવાથી જ્ઞાન આવી જતું નથી, પણ આત્મચિંતન
અને પ્રેમ, ઉભયની આવી એકતાનતાને રસ ન્યારે અપરોક્ષ થાય છે ત્યારે જ
જ્ઞાન સફળ થાય છે એમ જણાવવા માટે મેં અદ્વૈતવાદના માર્ગને ‘અભેદમાર્ગ’
એ નામ આપ્યું છે અને ગીતાદિ સાસમાં તેનું જ અનેક પ્રકારે પ્રતિપાદન છે.

પરંતુ ‘અભેદ’ અથવા ‘પ્રેમ’ એ નામ માત્ર લઈને કે પ્રેમની સ્તુતિના કાવ્યાદિના : તરંગે ચડીને વૈયથિક સુખને પ્રેમમાં માનનાર કેવળ અવળે માર્ગે જ નળ્ય છે... વ્યક્તિનિષ્ઠ પ્રેમ અનુભવવા જેટલું જ હૃદય હોય ત્યાં સુધી અભેદના અધિકારી થવાયું છે એમ માનવું એ ભૂલ છે. અભેદ માટેનો હૃદયવિસ્તાર કેવો અને કેવડો જોઈએ તે વર્ણવી પણ શકાય તેમ નથી.....હૃદયગત કામના માત્ર જતી રહે છે ત્યારે જ એ વિસ્તાર પ્રાપ્ત થાય છે. નિરાશામાં આવા પ્રેમની આશા છે, નિષ્કામતામાં એ પ્રેમની સકામતા છે, મરણમાં એનું જીવન છે...જેને પામરો પ્રેમ કહે છે તે તો અનધિકારીનો પ્રેમ છે. આ તો ઉત્તમાધિકારીનો જે વિરાગ તે પ્રેમ છે...વિરામથી માત્ર અહમમત્વરૂપનો ભેદ તે ત્યજવો અને સર્વમયતા ; અહમી એ તાત્પર્ય છે. તે ‘અભેદ’ અથવા ‘પ્રેમ’ શબ્દથી સૂચવવાનો પ્રયાસ છે.’

આમ હોવાથી પ્રેમની ભાષામાં એમણે પોતાના આત્માનુભવનું ગાન કર્યું છે. આથી જ્યાં જ્યાં સાંસારિક પ્રેમની ભાષા હોય ત્યાં જાડે અભેદનો સિદ્ધાંત આપણે તેમની કવિતામાં જોવો પડે તેમ છે. એમણે પોતે પણ ખૂબ મહેનત લઈ પોતે જ પોતાની કવિતાના ભાષ્યકાર બની પાછળ જે વિસ્તૃત અર્થવિસ્તાર ટીકારૂપે આપ્યો છે તેમાં એ કાવ્યોમાં અભેદનો સિદ્ધાંત જ ધરાવ્યો છે. પણ ભાષા વાપરવી સાંસારિક માનવી પ્રણયની, અને તેમાં વ્યંજવો વેદાંતી અભેદસિદ્ધાન્ત, એ કામ તો પેલા ધરાની સૂફી દવિઓના કામ જેવું થયું. આથી મહિલાલયી સહેજે એમનું અનુસરણ થઈ ગયું છે. બહારનો સ્વાંગ સૂફીવાદી કવિતાના જેવો, અને આંતર તરવે અદ્વૈતમાર્ગબોધિત અભેદનું કાવ્યમય એટલે કે હૃદયરસથી અભિપ્રિકૃત શાગણીમિત્ર પ્રતિપાદન, આવું એમની કવિતાએ સ્વરૂપ પકડ્યું છે તે આ કારણથી. આથી ‘ધૃશક,’ ‘માશુક,’ ‘જામે ધૃશક’ જેવા શબ્દો એમણે વારંવાર વાપરેલાં મારુમ પડે છે. આમ સૂફીવાદી કવિતા લખતાં તેમણે આવા ફારસી શબ્દોના બાહુલ્યવાળી ગઝલો પણ લખી છે. આ બાબતમાં તેમ બીજી કવિત્વપ્રવૃત્તિમાં એમના પર એમના મિત્ર બાલાશંકર કંચારિયાની અસર થઈ હશે એમ મનાય. મહિલાલયી આવી ગઝલોની એકંદર સંખ્યા ડઝનથી વધુ નથી એ બાબત જોવું છે, છતાં એમાંની ‘અહા, હુ’. એકલો દુનિયાં-ખીયામાં

સૂનો ભટકુ", 'કહીં તું જાણ છે દોરી દગાબાજ કરી કિરમત' જેવી ફેટલીક જૂજ જ લોકપ્રિય ને પ્રસિદ્ધ થઈ છે એ એની ગુણવત્તા બતાવે છે.

'માણતીમાધવ' અને 'હિતરસમચરિત'ના ભાષાન્તરમાં તો મૂળ કૃતિઓથી એમના હાથ બધાઈ મળ્યા હોય એટલે તેને બાદ કરીએ, અને 'કાન્તા' એ સ્વકલ્પિત નાટકમાંની પાત્રમાનસ અભિવ્યક્ત કરતી તેમ જ પ્રકૃતિચિત્રો દોરતી થોડી કવિતાને અલગ રાખીએ તો મણિ-લાલની કવિતામાં વિષયવૈવિધ્ય જાણું નજરે પડતું નથી. અભેદાનુભવની વિવિધ ભૂમિકાઓ, તથા એના સાધકની મુશ્કેલીઓ, દર્દ, મસ્તી, આનંદ ઇત્યાદિ ભાવો ગાવા પર જ જાણે એમનું બધું લક્ષ રોકાઈ ગયું હોય એમ ખાસ કરીને 'આત્મનિમજ્જન' વાંચતાં લાગે છે. એમણે તેની પ્રસ્તાવનામાં કહ્યું છે તેમ જે તત્ત્વજ્ઞાનના પોતે રસિયા ને ઉપાસક હતા તેને તર્ક ને વાદવાદીથી દૂર રાખી, એ જોટકું અનુભવથી ગમ્ય ને ગોચર બન્યું તેટલાનું સહૃદયને પાન કરાવવાના સાધન તરીકે જ એ કવિતાની કિંમત કરતા હતા. એટલે આમ નહિ તો બીજું શું બને ?

પણ આ કારણે જ તેમને પોતાનાં કાવ્યોની અત્યંત વિસ્તૃત અને એમના કવનના પાપાર્શ્વ કે વિષયમૂલ વેદાન્તજ્ઞાનનો સૈદ્ધાન્તિક બોધ કંસાવનારી ટીકા પાછળ આપવી પડી છે. એ વિના પોતાનું ખરું ઇગિત નહિ સમજાય અને સૂક્ષ્મ શૈલીની સ્પષ્ટ માનવગ્રેમનો આભાસ વાચ્યાર્થમાં આપતી વાણીનો અવગો અર્થ થશે એવી બીક એમને લાગી હોવી જોઈએ. * પણ આથી બની બેઠું છે એવું કે કાવ્યોના રહસ્યપ્રકાશનની

* આ સંગ્રહમાંના મણિલાલનાં ઘણાં કાવ્યો એમના જ એકરાર મુજબ એમના કેટલાક અનુભવો અને તેણે સર્જેલી મનોદશાનાં સંતાન હોઈ આત્મ-લક્ષી છે. એની પ્રાસંગિકતા અને આત્મવશિતા છાવરવા કે હકાવવા એની અભિવ્યક્તિ એમણે એને મૂર્છા પોચાક પહેરાવી અને વધુમાં જીતરમાં અદ્વૈત સિદ્ધાન્તને અનુકૂલ મસાલો ભરીને કરી હોય, અને પણ કાવ્યોની પાછળ તેવો અર્થ તેમાંથી ધટાવી આપતી વિસ્તારી ટીકા એ જ હેતુથી આપી હોય, એમ માની લેવા તરફ ધક્કાને લાગે એવી આ ટીકા છે.

પ્રવૃત્તિ કાવ્યોના લેખન જેટલી જ મહત્વની એમને હાથે બની ગઈ. ટીકામાં જેવું ને જેટલું સ્પષ્ટીકરણ કરેલું હોય છે તેટલું બધું કાવ્યોમાં પ્રથમ વાચને ખાસ લાગે નહિ એવોય એના ધણા વાચકોને અનુભવ જરૂર થવાનો. આટલો બધો અર્થભાર તેમાં કેવી રીતે મહિલાલે દાંર્યો હશે તે સમજાતું નથી. કેટલીક વાર તો ખુદ કાવ્યો કરતાં તેના પરની તેના કવિની ટીકા તેમાંની સુંદર પ્રૌઢ ગદ્યશૈલીને લીધે તેમ જ વેદાન્ત-જ્ઞાનને લીધે વધુ આકર્ષક લાગે છે. આ બાબતને મહિલાલના કોઈ પણ કાવ્ય અને તેની ટીકા દૃષ્ટાન્ત લેખે અહીં ટાંકી બતાવીને સમજાવી શકાય તેમ છે. પણ એમની ટીકા ખૂબ વિસ્તારી હોવાને કારણે આવા નાનકડા લેખમાં તેમ કરવું પોસાય તેમ નથી.

આ બાબતમાં મહિલાત્મક ગોવર્ધનરામનું કેટલેક અંશે સ્મરણ કરાવે તેવા છે. ગોવર્ધનરામે ‘સ્નેહમુદ્રા’ કાવ્યમાં પણ લક્ષ્યાર્થ-વ્યંગાર્થોની પાદ-ટીપોની મોટી પલટણ આપી છે, જેના વિના એ કવિના દુર્બોધ ને કિલ્લેટ લાગત. ‘સ્નેહમુદ્રા’ પ્રગટ થયેલ ઈ. સ. ૧૮૮૯ માં, એટલે એમ પણ માનવા લાક્ષ્ય થાય છે કે મહિલાલે ગોવર્ધનરામનું આ બાબતમાં અનુસરણ પણ કર્યું હોય. ખરી રીતે એ બંને સાક્ષર કવિઓ તરીકે એકબીજાને મળતાય ક્યાં નથી આવતા? એક રીતે કહીએ તો આ બંને પંડિત-કવિઓ મેથુ આર્નોલ્ડની નીચે આપેલી કવિતાસમજ સ્વીકારતા કે અનુસરતા હોય એમ લાગે છે:—

“...But for poetry the idea is everything: the rest is ■ world of illusion, divine illusion. Poetry attaches its emotion to the idea: the idea is the fact...” આ હિસાબે ગોવર્ધનરામ ને મહિલાલ અર્થધન કે વિચાર-પ્રધાન કવિતાના આદ્ય આચાર્યો જેવા ન ગણાય?

હું ના મને ટાંકીને સ. ક્રાન્તિકાલ પંડ્યાએ ગોવર્ધનરામની કવિતાને એમાંના તત્ત્વજ્ઞાનભારને લીધે ઈમર્સનની કવિતા સાથે સામ્ય ધરાવતી

કહી છે.* મહિલાલની કવિતાને પણ એ અભિપ્રાય લાગુ પાડી શકાય તેમ છે, કારણ એમના વ્યક્તિત્વ ને નિરૂપણની થોડી અસરવાળું તત્ત્વ— જે ગોવર્ધનરામના કરતાં તેમને જરાક વધુ રસિક કવિ બનાવે છે—આદ કરતાં એમની કવિતાને પણ એ પ્રકારની ગણવામાં હરકત નથી.

આવી કવિતા બહુજનભોજ્ય ઓછી બને, પણ મહિલાલની કવિતાને એ સંભવ બહુ નડ્યો નથી. એનું એક કારણ એ છે કે એમણે લાખ્યમાં બનાવેલી તદ્દતર્ગત વિચારની ગદ્યનતાનો વિચાર કર્યો વિના તેના સીધા વાચ્યાર્થથી જ તે આનંદ આપે તેવી છે. અને બીજું કારણ એ હોવાનો પણ સંભવ છે કે હૃદયબદ્ધ કરતાં રાગરાગણીમાં ગવાય એવી એ છે. આ ગેયતાને લીધે લક્ષકારવી ગમે અને કંઈ ચડી જાય એવી તે બની છે. ‘આ જામે ઈશ્કમાં ખૂબી ભરી કહીં કહીં.’ ‘આંસુડાં મારાં લુવે એ મૂરતી કા’ કાણુ છે,’ ‘અહા હું એકલો દુનીયાં-ખીયાખાંમાં સૂનો ભટકું,’ ‘કહીં તું જાણ છે દોરી દગાખાણુ કરી કીરમત,’ ‘ભીડી જા તું ગાદેલ ગાભરા ! તારે અંતરે શી આંટી રહી !’ જેવી ગઝલો અને ‘સાર્થે આવો તો સગપણુ જાણીએ હો જી.’ ‘આંખ ભરે શું થાય, હડીલી ?,’ ‘પ્રેમની ઝંઘક છાઈ રે, ગગને આજ, પ્રેમની ઝંઘક છાઈ રે,’ તથા ‘દગ રસભર મોરે દિલ છાઈ રહી’ જેવાં ગાવે સુમધુર લાગે તેવાં તેમ જ ઉત્તમ પ્રતિની કવિતા બનતાં પદો ઉપરની વાતની સામિતી પૂરશે. છેલ્લાં ઉલ્લેખેલાં એ પદો અનુક્રમે ‘અભેદોમિ’ અને ‘પ્રેમશયન’નાં, ‘આત્મરસ બની ગયેલા અદ્વૈતાનુભવનું સમુદ્રસિત ગાન ગાતાં, અગિયારમાં એટલે છેલ્લાં પદો છે. આગલાં કેટલાંક કાવ્યોમાંની નિરાશા, આંટીધૂંટીઓ, વિટંગણા, મંથન ઇત્યાદિ આત્મ્યાં જઈ, અભેદના-પ્રેમના અદ્વૈતિક સાક્ષાત્કારે પલટાવી દીધેલી દષ્ટિ તેમ જ હૃદયને ડરાવેલા આનંદના અધોળ તેમાં વાચ્યા પામે છે. મહિલાલનાં તેમ ગુજરાતી સાહિત્યનાં એ એ પ્રથમ પંક્તિના ભિન્નગીતો છે.

: વૃત્તબદ્ધ કાવ્યો મહિલાલે નથી લખ્યાં એમ નથી. ‘ગુજરાતી

* જુઓ, ‘શ્રીયુત ગોવર્ધનરામ,’ પૃષ્ઠ ૨૩૭ પરની ફૂટનોટ.

ભાષાની શૈલીને અનુકૂલ પડે એવા નદ્દેક, પ્રહરણીય, પુષ્પિતામ્રા, મંજુ-ભાષિણી, પૃથ્વી આદિ છદો વારંવાર બદલ્યા છે એવા ‘માલતીમાધવ’ના ભાષાંતરની પ્રતાવનામાંના એમના એકરાર છતાં એમણે તે નાટકનું તથા ‘ઉત્તરરામચરિત’નું ભાષાંતર બહુધા સમલોકી વૃત્તમાં કર્યું છે. ‘કાન્તા’ નાટકમાં પણ સંસ્કૃત નાટકની શૈલીના શ્લોકો બહુધા વૃત્તમદ્ધ છે. પણ ‘આત્મનિમજ્જન’ વિશે વિચારતાં તેમાં વૃત્તમદ્ધ કાવ્યોની સંખ્યા બહુ ઓછી માલૂમ પડે છે. તેમાં આજના ‘પૃથ્વી’ છંદના બહોળા ચક્ષુના જમાનાને ખાસ નોંધવી ગમે તેવી વાત એ છે કે ‘આત્મનિમજ્જન’નું પહેલું ‘ઉપહાર’ તેમ જ છેલ્લું કાવ્ય ‘જન્મદિવસ’ પૃથ્વી છંદમાં લખાયેલ છે. પહેલા ને છેલ્લા એ બે પૃથ્વીછંદી કાવ્યોના બે વનમાં વચક્ષાં પદો ને ગઝલો મૂકાયેલાં છે. શિખરિણીમાં લખાયેલું ‘એક સ્વપ્ન’ કાવ્ય પણ આકર્ષક છે.

સમગ્ર દૃષ્ટિએ જોતાં મણિલાલ દિવેદીનું કાવ્યસર્જન તેમનાથી ઊતરતા એવા કેટલાક સમકાલીનો કે અનુગામીઓના કરતાં પણ જરૂર દૃષ્ટિએ ધણું થોડું છે. થોડું છે છતાં તત્ત્વદર્શન, અનુભવબળ, ગેયતા અને ભાવ-વાહી કાવ્યભાષા જેવી ગુણસામગ્રીથી એ વિશિષ્ટ છે. મણિલાલ માત્ર કવિયશ કમાવાનો ખ્યાલ રાખીને કાવ્યસર્જનમાં જ એકાગ્રચિત્ત બન્યા હોત નો તેઓ ધણું ઝાઝું ને સારું લખી શક્યા હોત એવી પ્રીતીતિ તેમની છે તેટલી આ કવિતા અવસ્ય કરાવે છે. કાવ્યપ્રવૃત્તિ તો એમની અનેક સાદિત્યપ્રવૃત્તિઓમાંની એક જ હતી, છતાં તેમાં કેટલીક સ્મરણીય સિદ્ધિ એમણે મેળવી છે એ જોતાં, આધુનિક કે લવિષ્યની પેઢી એમની કવિતાને સાવ ઉપેક્ષાપાત્ર માનવાની કે વિસારે પાડવાની ભૂલ કરી બેસશે તો એ એટલે અંશે ગુણગત મટી બેકદર હોવાનો આક્ષેપ વહોરી લેશે.

‘રાઈના પર્વત’માં કર્તાનું સાધ્ય

[‘રાઈનો પર્વત’ એ સ્પષ્ટ રીતે ઉદ્દેશપ્રધાન નાટક છે. કેવળ રંજનાથ ધગતી નિરુદ્દેશ કૃતિઓના વાગમાં એ આવે એવું નથી. ખરું પૂછો તો રમણભાઈએ આ નાટક લખ્યું તે કાળ સુધીમાં આપણે ત્યાં ‘કલાને ખાતર કલા’ના વાદે કે તેના અમલે પગપેસારો કરેલો નહિ હોવાથી તે સમયની સાહિત્યકૃતિઓ બહુધા ઉદ્દેશપ્રધાન જ બનતી.

સારે, ‘રાઈના પર્વત’માં કર્તાએ કયો ઉદ્દેશ ધુપાવ્યો છે ? એ છે તેના મુખપૃષ્ઠ પર ખેંચસૂત્ર તરીકે મૂકેલા

‘પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે, અમથી થાય ન કાંઈ;

રાઈનો પર્વત કરે, પર્વત બાગની માંહી.’

એ દુહાનું ખરું રહસ્ય દર્શાવવાનો તથા ઈશ્વરી નીતિવિધાન સમજાવવાનો.]

કેમ બાણે ‘પેરગાઈઝ લોસ્ટ’માંની

‘That I may assert Eternal providence,

And justify the ways of God to man’ ✓

એ પંક્તિઓ ઉચ્ચારતા અંધ પ્યુરિટન કવિ મિસ્ટનનો આશય જ આપણા પ્રાર્થનાસમાજ ઈશ્વરભક્ત અને નીતિપ્રેમી ગુજરાતી કર્તાએ પોતાનો બનાવ્યો ન હોય ! [નાટકના આરંભમાં માણી તરીકે દેખાતો રાઈ આખરે પર્વતરાયનું રાજ્યસિંહાસન પામે છે એ આ નાટકનું મુખ્ય વસ્તુ છે, પણ તેની રાજ્યપ્રાપ્તિની પાછળ કામ કરી રહેલ બળ તો ઈશ્વરની કૃપા એ એક જ, જંગલકાની વ્યૂહરચના કે શીતલસિંહનો સહકાર નહિ, એમ કર્તાએ આખરે સિદ્ધ કર્યું છે.] જંગલકાને પર્વતરાયના મૃત્યુનો અકસ્માત મારી આપે છે, અને પોતાની પ્રસંગપારખુ શુદ્ધિના બળ ઉપર

મુસ્તાફ રહી પોતાના પુત્રને રાજગાદી મળે તેવી, અન્યથા મળત તેના કરતાં ચારગણા લાલવાળી બાજી ગોઠવી કાઢે છે, પણ આખરે તેની પોતાની રીતે તો તે ખતા ખાય છે. [રમણભાઈને એ ખતાવવું છે કે પોતાના જ બજા પર આધાર રાખી કામ કરતાં માનવી, પછી તે ગમે તેટલાં દક્ષ ને તેજસ્વી હોય, એ તો ખીચારાં દુદ્ધ જંતુઓ છે અને. ‘પ્રભુથી (જ) સહુ કંઈ થાય છે.’]

‘માણસ બાણે મેં કયું પણ કરતલ ખીજે હોય;
આદર્યાં અધવચ્ચ રહે ને હરિ કરે સો હોય.’

એ દોહરામાંનો જ બાણે વિચાર. શીતલસિંહને કમળપૂજનનું કૃત્રિમ દૃશ્ય દેખાયા બાદ રાઈ તેને આ જ વાત કહે છે:—

‘શીતલસિંહ ! એક માત્ર પ્રભુ સિવાય ખીજું કાઈ સંપત્તિ અપાવવા સમર્થ નથી. તમે એમ માનતા હો કે મેં રાજ અપાવ્યું, કે બલકા એમ માનતી હોય કે મેં રાજ અપાવ્યું, કે હું એમ માનતો હોઉં કે મેં રાજ મેળવ્યું, તો તે સર્વ શ્રાન્તિ છે.....કારણોનાં કારણોને પ્રવર્તાવનાર મૂળ કારણ અને કર્તા તે પરમાત્મા છે. આપણું કર્તવ્ય માત્ર તેના સાધનરૂપે પ્રવૃત્તિ કરવાનું છે; તેને જે સિદ્ધિ ઇષ્ટિ છે તેનો માર્ગ આપણે ત્યાગ કરીએ ત્યાં આપણી જવાબદારી ઉત્પન્ન થાય છે, પણ સિદ્ધિ તો તેની જ છે. પ્રભુની ઇચ્છા વિના મને રાજ મળવાનું નથી.’*

નાટકની સમાપ્તિવેળા પણ જગદીપ ફરીવાર શીતલસિંહને આ જ વાત સંભારી આપે છે. અને વખતે રાઈમુખે રમણભાઈ જ બોલતા સંભળાય છે.

એમ તો ‘લવાઈસિંઘ’માં અપાયેલી આ નાટકના વસ્તુનો આધાર બનેલી મૂળ વાર્તામાંય આ જ અંતિમ વક્તવ્ય છે—વસ્તુતઃ ‘સાઈઆસે સત્ર કુછ હોત હૈ’ એ ત્યાં અપાયેલા દોહરાનો જ ‘પ્રભુથી સહુ કંઈ થાય છે.’ એ દોહરો ગુજરાતી અવતાર છે—પણ ત્યાં રાઈએ ગત જન્મમાં.

કરેલ મરતકપૂજના પુણ્યના ફળ તરીકે તેને આ જન્મમાં રાજગાદી ઈશ્વરની કૃપાથી મળતી મૂલ્યવાર્ધ છે. [નવા જન્માનાની દૃષ્ટિ ને સંસ્કાર પામેલા રમણભાઈ જેવા શુદ્ધિપ્રધાન આત્માને મરતકપૂજના મધ્યકાલીન વાતી ને લોકકલ્પનાના પ્રયોગની આવી કાર્યસાધકતા પર શ્રદ્ધા હોય જ નહિ એ દેખીતું છે. એટલે એ ચમત્કારનું તેમ જ એ જેને જરૂરી આસ્થાવિષય બનાવી દે છે એ પુનર્જન્મનું તત્ત્વ ઉઠાવી દઈ, શુદ્ધિ અને અનુભવ જેને મંજૂર રાખે એવું નિરૂપણ તેમણે અહીં કયું છે.]

[એ નિરૂપણમાંથી તરી આવે છે એક જ વાત, અને તે એ કે 'પ્રત્યુથી સહુ કંઈ થાય છે' એ ખરું, પણ એવી ઈશ્વરી કૃપા મેળવવાના અધિકારીય માણસ બનવું જોઈએ, અને એવા અધિકારી તો બનાય પરમાત્માના નીતિવિધાનને અનુસરવાથી જ.] ઈશ્વરના એ નીતિવિધાનને અવગણનાર જલકા ને શીતલસિંહ જેવાં પાત્રોને તેમની મુશ્કેલીમાં નિષ્ફળ અને તેને અનુસાર રાઈ જેવાને સફળ બનાવી કતોંએ પોતાનો આ અભિપ્રાય જાણે કહી નાખ્યો છે. ઈશ્વરના આ નીતિવિધાનને જલકા સ્વાયં અને મહત્વાકાંક્ષાના ગોઠ આગળ સદંતર વીસરી જ ગઈ છે. જાણે ઈશ્વર જ ન હોય, તેના અંદર વિશ્વનિયમો પણ હોય જ નહિ, અને જાણે પોતે જ ગોઠવેલી બાજી ખેતી છતી જશે એવી તેની આત્મવિશ્વાસભરી ગણતરી છે. આમાં જાણવા જેવું એ છે કે પર્વતરાયે પોતાના પતિનું રાજ્ય બચાવી પાડેલું અને તેનો ખરો હકદાર તો પોતાનો પુત્ર જ છે એ હકીકતને જોઈ રાઈને માટે રાજગાદી મેળવવાનું પોતે ઉપાડેલું કાર્ય તેને સાચું ને પૂરેપૂરું ન્યાય લાગે છે...એમ તો જલકા સાથેના પોતાના સાચા સંબંધથી અણુવાકેફ અવસ્થામાંય રાઈને ગત રાજના પુત્રને પર્વતરાયની ગાદીએ બેસાડવાની વાત ધમ્મ ને ન્યાય લાગે છે. એટલે, જલકાનું સાધ્ય તો જાણે નીતિની દૃષ્ટિએ શુદ્ધ છે પણ તેને સિદ્ધ કરવા માટે તે સાધનોની અશુદ્ધિની પરવા કરતી નથી. તેના સાધનની રાજઆત જ છલકી થાય છે. અને અહીં જ મા-દીકરા વચ્ચેનો દૃષ્ટિબેદ, સ્વભાવ-બેદ કે સંસ્કારબેદ જે કહો તે, વાચકોને કતોં પ્રત્યક્ષ કરાવે છે. રાઈને

શુદ્ધ સાધ્ય માટે પણ અશુદ્ધ સાધન મંજૂર નથી. અહીં આખો સાધ્ય-સાધનવિવેકનો નીતિભાવનાની દૃષ્ટિએ ધણો મહત્વનો મુદ્દો નાટકમાં મૂલ્યવાદને વણાઈ ગયો છે. [ખરી નીતિની દૃષ્ટિએ શુદ્ધ સાધ્ય માટે પણ અશુદ્ધ સાધન ન આવે, સાધ્યની સિદ્ધિથી સાધનની અશુદ્ધિનો ખ્યાલ ન કરાય, અશુદ્ધ સાધન સાધ્યનેય દૂષિત કરશે એવું જ કંઈ આધુનિક અંગ્રેજ તત્ત્વવિચારક આર્ટસ હકસલીની માફક* રમણભાઈનું ઇંગિત છે એ રપષ્ટ છે. ‘એક અસત્યથી જન્મે અસત્યો બહુ જન્મ્યા’ એ પંક્તિ દ્વારા રમણભાઈએ એ જ બતાવ્યું છે.] છતાં આશ્રય લેવામાં આનાકાની કરતા રાઈને તેના છલની શિક્ષા પોતે ભોગવી લેવાનું કહી જાણકા થોડા વખત પૂરતો નિશ્ચિંત કરે છે. પણ પછી તો એક અસત્યમાંથી બીજામાં ને બીજામાંથી ત્રીજામાં એમ એકવાર વિવેકપ્રષ્ઠ કે પતિત બનનારાની અવસ્થાભાવો ગતિ તેની પણ થાય છે. અખત્યાર કરેલી છલવાળી યોજનાને તેના છેલા નિર્વહણ સુધી લઈ જવાનું આવતાં તો પર્વતરાયની પત્ની લીલાવતીના સતીત્વ ને શિયળ પર તરાપ મારવાનું થાય તેવું હતું. પણ જાણકા હવે તેનો વિચાર કરતી નથી. આ બધું ઈશ્વરની નીતિવ્યવસ્થાથી વિરુદ્ધ જ થયું, અને તેથી જ આખરે હાથમાં આવેલો વિજય જાણકાને હાથતાળી આપીને છટકી જાય છે. એની પોતાની વ્યૂહરચના ખુલ્લી પડી જઈ, તૂટી જાય છે અને પોતાના પુત્રને રાજ થતો જોયા વિના સામાન્ય માણસ તરીકે જ તેને મરવું પડે છે. લીલાવતીના આમ સફળ નિવડતા શાપની થપાટ વાગતાં તેને પોતાની જિંદી મણતરીનું ભાન થઈ સત્ય સમજાય છે. મરતાં મરતાં જાણકા આપણને સંભળાવતી જાય છે:—

‘...પરંતુ, હવે મને ભાન થયું છે કે ઈશ્વરનું નીતિવિધાન તો એવું છે કે મનુષ્યે છલ ન કરવું અને છલની શિક્ષા વહોરી ન લેવી. અનીતિની શિક્ષાને પાત્ર થવાનું કળૂલ કરી અનીતિ કરવી એ નીતિવ્યવસ્થા નથી—એ મનુષ્યધર્મ નથી.’x

* જુઓ એનું Ends & Means એ પુસ્તક. x ‘રાઈનો પર્વત’

આટલું જાણકાના પાત્ર દ્વારા જતાવ્યું તો બીજે પક્ષે રાષ્ટ્રના દષ્ટાંતથી કર્તાએ એ જતાવવા માગ્યું છે કે એવા ઈશ્વરી નીતિવિધાનના ઉપાસકની કદી દુર્ગતિ થતી નથી. કપટથી મળવાના રાજ્યનો મને લોભ નથી એમ કહી નાખી છલાશ્રયને ધુત્કારી કાઢતા રાષ્ટ્રમાં જે નીતિનિષ્ઠા ને પાપ-બીરુતાનું દર્શન થાય છે તે છેક સુધી અખંડ રહે છે. પણ નીતિનિષ્ઠાની હમેશાં કસોટી થતી જ હોય છે. રાષ્ટ્રની આગળ પણ રાજ્ય, માતૃસ્નેહ અને લીલાવતીનું સૌંદર્ય એ ત્રણ પ્રત્યેક એના વિષાતાએ આણીને રજૂ કર્યાં છે. છત્રપ્રાપ્ય રાજ્ય ન ખપે કહી પહેલા પ્રત્યેક એને હસેલી કાઢે છે, પણ દલીલોથી ન કાપતાં જાણકાએ હૃદયમાંની માતૃસ્નેહની પોચી લાગણી પર આક્રમણ કરતાં એ થોડા નરમ પડી જાણકાની યોજનામાં સડકાર આપે છે. પણ ત્યાર પછી, પોતે ખરી હકીકત જાહેર ન કરે તો ખીણ બધી વાતે પરિસ્થિતિ સાનુકૂળ છે એમ જાણે છે છતાં પવંત-રાય બનતાં લીલાવતીના પતિય બનવું પડવાનો સંભવ દેખતાં ધ્રુજ ઊડી મંથનનો તાપ ન છરવાતાં જાણકા જેને સદંતર વીસરી જ ગઈ હતી તે મહાન શક્તિને—પતિતોદ્ધારક પ્રજાને—એ સંભારે છે ને પોતાને નીતિમાં દૃઢ રાખવાની કૃપાયાચના કરે છે. એ પ્રાર્થના સ્વીકારાઈ તેનું મનોબળ દૃઢ બનતાં તે જાણકાની યોજનામાંની પોતાની સામેલગીરી ઉઠાવી લે છે. લીલાવતીના અત્યંત સુમોહક સૌંદર્યને નિર્વિકાર દષ્ટિથી નિહાળી પોતાની મનોવૃત્તિને જરાય ચંચળ કે વિકારી બનવા દીધા સિવાય, તેના મિત્રનથી સદજલબ્ધ બનતી પરિસ્થિતિનો જરાય ગેરલાભ ઉઠાવવા ઇચ્છા સુદ્ધા ન કરી એ આકરી કસોટીમાંથી અણીશુદ્ધ પસાર થાય છે. અને હાથમાં આવતું રાજ્ય જવાના ભોગેય તે બધી વાત જાહેર કરી દઈ લીલાવતીને કપટના અંધારામાં રાખી છેતરવાના તેમ અભગાવવાના મહાપાપમાંથી જીવરી બચે છે. આમ પ્રત્યેક એ પર વિજય મેળવી, અનીતિથી મળવાના લાભો જતા કરી, રાષ્ટ્ર રમણભાઈના નીતિભાવનાને ઝડપે જીવે ફરકાવે છે. આનું ફળ કેવું મળ્યું? પોતાના નીતિવિધાનને અનુસરનાર રાષ્ટ્રની બધી દરકાર પછી

પ્રભુ જ રાખે છે.] એને, લીલાવતી અને વીણાવતી બંનેની પાસે સત્ય લક્ષીકૃત જાહેર કરવાથી જે એ શુભાવવાની તૈયારી જ કરીને બેઠો હતો તે રાજગાદીનો તેમ જ વીણાવતી જેવી પ્રેમાળ સુશીલ પત્નીનો એમ એવડો લાભ કરી આપે છે. તેણે રાજ્ય ને સુંદર સ્ત્રી છોડીને તે મેળવ્યાં. તેન ત્યજીને મુક્તિદાતાને આદેશ જણે પોતાની રીતે પાળ્યો. આ તો ઠીક થયું એ બધું એને મળ્યું તે, પણ કર્ણ જ ન મળ્યું હોત તો ય પોતે તે નીતિને અવિચલ ટકાવી રાખીને શુભ કર્યાનો સંતોષાનંદ અવશ્ય માણ્યો હોત. નીતિમય આચરણનું એ જ મુખ્ય ફળ છે. પરંતુ દ્વિમણુભાઈને તો નીતિભાવના પ્રયે વાચકોને આકર્ષવા છે એટલે તેના ઉપાસકને શ્રી, વિજય, ને ભૂતિ સર્વનો લાભ બદલાઈપે આપ્યો છે. નીતિભાવનાને પ્રસોભનોની સામે ટક્કર ઝીલવી પડવાની અને તેમાં જોઈતું મનોબળ પ્રાર્થના દ્વારા ઈશ્વર પાસેથી મળે તો જ એનાથી બચાય એ સત્ય પણ તેમણે આ નાટકમાં બતાવી આપ્યું છે.]

[આવું ઈશ્વરી નીતિવિધાન નાટક દ્વારા બરાબર સમજાવવું પારેલું હોઈ કર્તાએ ખીજાં ધણાં પાત્રોને એવાં જ શુભનિષ્ણાણ બતાવ્યાં છે. કલ્યાણ-કામ અને સાવિત્રીનું મુગલ તો ઉદાત્તશીલ, સત્ત્વસમૃદ્ધ અને પુણ્યપ્રાપ્ત છે જ. લીલાવતીના પાત્રનેય દ્વિમણુભાઈએ નીતિપરાયણ ને શીલપ્રેમી બનાવ્યું છે.] નહિતર તો એ જદ સાથે પરણાવાયેલી કોરબરી કામિની છે, અને એવી તરીકે, પર્વતરાય બની આવતા રાઈ પાસેથી ઘટરફોટન થઈ સાચી વાત જાણવા પામતાં છતાં, એ નવી પરિસ્થિતિનો લાભ ઉઠાવી શકત. તેમ યાત તો રાઈને વધુ ઉગ્ર કસોટીએ ચડવું પડત. પણ લીલાવતીને શુદ્ધ રાખી દ્વિમણુભાઈએ રાઈનો માર્ગ સાફ રાખ્યો છે. લીલાવતી પોતાને શીયળબંધના પાપમાંથી ઉગારી લેવા રાઈનો ઊલટો આહાર માની પછી તો તેને જ રાજગાદી આપવા ચાહે છે, અને પોતાને એવા પાપમાં નાખવા તત્પર બનેલી જલકા સામે ઉગ્ર પુણ્યપ્રકાપ બતાવી તેને શાપે છે, તેમાં તેની ધર્મભાવના જ કર્તાએ દર્શાવી છે એ સ્પષ્ટ છે. વજ્રહૃદયી જલકા, પાપબીરુ રાઈને વેદિયો કહી

હસતી અને સાધનની અશુદ્ધિની પરવા ન કરતી જલકા, લીલાવતીના સાપથી લાંગી પડે છે તેનું પણ ખરું કારણ તો છે તેના હૃદયમાંનું અંતઃગૂંઠ નીનિભાન જ. કોઈ સામાન્ય રીત (incorrigible) પાપી જેવી તે હોત તો કોઈ અંતમાં તેનો યતો ખતાવાયો છે તેવો પક્ષટો તેનો થાત જ નહિ. તેને પોતે લીધેલા રાક્ષમાં રહેલા અધર્મ અને અનર્થનું તથા ઇશ્વરની નીતિવ્યવસ્થાના લંગનું ભાન યતું દેખાડી કર્તાએ પોતાનો અભીષ્ટ હેતુ જ સાધી લીધો છે * [શીલસિંહને નાટકના અંતમાં દ્વાપાત્ર જન્મ જેવો જ રાખ્યો છે તેમાં કર્તાએ અત્યંત હૃદયદુર્બળ ને સ્વાર્થના વહેણમાં સ્વત્વને ખોઈ એસી તણાનાર જીવોની ગતિ બનાવી દીધી છે. એ રીતે ત્યાં પણ એમની નીતિઆવના કામ કરી રહી છે.]

[આ ઇશ્વરશ્રદ્ધા અને નીતિપ્રેમ રમણભાઈના પોતાના સંસ્કારપિંડ ને વ્યક્તિત્વમાંથી નાટકમાં આવ્યાં છે એ કહેવાની જરૂર રહેતી નથી.] [શીલ તેવી શૈલી જ નહિ, શીલ તેવું સમગ્ર સર્જન પણ હોય છે. લેખકનાં વૃત્તિવલણો, જીવનદૃષ્ટિ અને પ્રિય ભાવનાઓ તેના સર્જનમાં આછાધેરા રંગોમાં પ્રગટ થા પ્રગ્જન પણ કોઈ ને કોઈ રીતે જીતપાં કે અભિવ્યક્ત બન્યા વિના રહેતાં નથી. એવું બ્લેક* પણ બન્યું છે. અને તેથી રમણભાઈના જ ભાવનાદેહે ધડેલો રાઈ તેમની ઇશ્વર અને તેની નીતિવ્યવસ્થા પરની શ્રદ્ધાને અડી પોતાનાં વાણીવર્તન દ્વારા વ્યક્ત કરી અને જીવી ખતાવે છે, તો બીજી બાલુ રમણભાઈને અભિમત એવો સંસારસુધારો પણ એ રિધવા રાજકન્યા વીણાવતી સાથે લગન કરીને આવરી ખતાવે છે. સંસારસુધારાની પ્રવૃત્તિ રમણ-

* માત્ર નાટકી અમલાર ખાતર કંઈ આ સાપની ઘટના કર્તાએ નથી પ્રયોજી. તેમ એ નથી મૂંઝી કેવળ કદાચાચના સામન વરીકે પણ. એ સાપને સાચો પડતો બનાવ્યો છે તે તો જલકાના હૃદયની નિયંત્ર સંસ્કારિતાને પોતાના વિમાર્ગનું ભાન યાય ■ તેની આપણને પ્રતીતિ કરાવવા ખાતર જ. સાંભળો એના રાખેદા:-

‘...માત્ર મરણ આણવાની કે મને માલજી રાખવાની લીલાવતીની સત્તા નથી. પણ એ વચન મેં સાંભળ્યાં તે જ વેળા મને લાન થયું કે એ શિક્ષા મને છે. જલકાના પાત્રનેય સાંભે છેટી આમ નાટકની મુખ્ય ભાવનાને ગોષ્ઠ બનાવાયું છે.

લાઈનો પ્યારી પ્રવૃત્તિ હતી, અને તેને પણ નાટકમાં ખીજા પ્રયોજન તરીકે વણી લેવાનું તેમણે ક્યું છે ‘રાઈનો પર્વત’ એ કૃતિ પર જ ધ્યાન કેરવીએ તો ઈશ્વરી નીતિવિધાનનું દર્શન, નિરૂપણ કે સ્થાપન એ જ એનું પ્રથમ ને મુખ્ય પ્રયોજન લાગે છે અને સંસારસુધારણા તેને મુકાબલે ગૌણ અને તેથી ખીજા નંબરનું નાટકપ્રતિપાદ્ય પ્રયોજન જણાય છે. પણ આપણને એ લાગે ગૌણ લાગે, રમણુભાઈને મન તો એવ એટલું મહત્ત્વનું છે કે તેમણે તેને પ્રયોજન નં. ૧નું લગભગ સમગ્ર જનાવી દીધું છે. એ વિના એ જીનવાણી કે મધ્યકાલીન વાતાવરણવાળી મૂળ વાર્તામાં વૃદ્ધલગ્ન, બાળલગ્ન, વિધવાપુનર્લગ્ન, રનેહલગ્ન આદિના સામાજિક પ્રશ્નો અને તેને અનુકૂળ સામગ્રી, ત્યાં એ જરાક વિસંવાદી લાગવાના ‘જોખમ’ સામે ‘પણ, ઉમેરી બેઠા હશે ?’ નાટકના નાયક રાઈ-જગદીપદેવ—જે તો છે રાજકુમાર ને રાજા, તેને વૃદ્ધવયે યુવાન લીલાવતી જોડે લગ્ન કરનાર આગલા રાજા પર્વતરાયની બાળવિધવા રાજકુમારી વીણાવતી જોડે રનેહથી સંધાતો અને ‘હેવટે લગ્ન કરતો બતાવીને, સમાજસુધારાને રાજાથી જ શરૂ થતો દેખાડી રાજા કાલસ્ય કારણમ્ એ સૂત્રનો સંસારસુધારાના હિતમાં લાભ લેવાનું’ એ વિના રમણુભાઈએ ક્યું હશે ? પર્વતરાય, લીલાવતી, વીણાવતી, રાઈ આદિ રાજકુટુંબનાં પાત્રોને બાળલગ્ન, વૃદ્ધલગ્ન, પુનર્લગ્ન ને રનેહલગ્ન કરતાં આપણા સમાજનાં સામાન્ય માનવીઓ જેવાં બનાવી દીધાં છે તે અમર્યું જ ? ધરડેધડપણ લગ્ન કરનાર પર્વતરાયનો જીવન યવાનો અભ્યર્થે તથા એવા કંજોગનો કમનસીબ ભોગ બનનાર લીલાવતીના દિલની લાય તથા અતૃપ્ત અભિલાષોના પ્રથમ ભડકા ને પછી રાખ અત્ર કુશળતાથી બતાવાયાં છે. પણ એ તો વસ્તુસ્થિતિનું સાદું સીધું ચિત્ર લેખાય; પરંતુ વૃદ્ધવયે પોતે લગ્ન કરનાર પર્વતરાય બાળવયમાં અકાળ વિધવા બનનાર પુત્રી વીણાવતીને એકાંતવાસમાં બપોતમાં રાખી પુરુષના સંસર્ગથી વંચિત રાખી તેની પાસે વૈધવ્ય પળાવે છે એવા નિરૂપણમાં તો કર્તાનો ચોખ્ખો કટાક્ષ જ રહ્યો છે. પણ એ કટાક્ષ સૂચિત છે તેટલો ચમ્દયક્ત નથી.

ખીજી બાલુ બ્રહ્મ ઉપદાસ ને કટાક્ષનો પણ ઠીક આશ્રય રમણભાઈએ નાટકમાં લીધો છે. રાઈની નગરચર્યાના પ્રવેશો (અંક ૩, પ્ર. ૨-૩)માં, કોટવાળે પકડી આણેલા ગેર અને યજ્ઞમાનના કલ્યાણકામ સાથેના સંવાદ (અં. ૨, પ્ર. ૧, મા, વંજીલવાણી (અં. ૨, પ્ર. ૨; અં. ૫, પ્ર. ૧)માં, અને વીણાવતી અને લેખાના (સંવાદ અં. ૬, પ્ર. ૪)માં, દાસ્ય સમાજસુધારણા માટે પથ્ય ઔપંધ (corrective) છે એ દાસ્યકાર રમણભાઈ બરાબર જણે છે, અને આ નાટકમાંના સુધારક રમણભાઈને દાસ્યકાર રમણભાઈએ સારી મદદ કરી છે. એ બધા પ્રવેશો તેમ જ રાણી લીલાવતીનો મૃત્યુસંદેશ સમાજસુધારણાના જ વિશિષ્ટ હેતુની સેવા કરવા યોગ્ય છે. નાટકના કલાવિધાનની દૃષ્ટિએ નાટકને એની એટલી ઉપકારકતા નથી, * જેટલી કર્તાના હેતુને એની ઉપકારતા છે. જોકું જોશો તો સમાજસુધારણાના અનેકવિધ લાગતા વિચારમાં આ નાટકમાં તો સ્ત્રીજાતિની અવદશાનો જ પ્રધાન, મુદ્દો લગભગ સર્વત્ર રજૂ થયો છે. એ અવદશાનો કંઈક ખ્યાલ નગરચર્યાના પ્રવેશોમાં જોમણે સંગ્રામે મેળવ્યો છે એવા નાયક રાઈ અને તેના પીઠ મદ જેવા દુર્ગેશને, 'સ્ત્રીજાતિની અવદશા પરિહારવાને' મહાદુતાશન પ્રગટાવવાની સદેજ નાટકી લાગે એવી રીતે પ્રતિજ્ઞા લેતા, અને તેજ દમલા—એક સ્ત્રી—ની પ્રેરણાથી ને તેની હાજરીમાં લેતા, બતાવવામાં આવ્યા છે તે હકીકત લેખકના મનમાં એ મુદ્દો મદત્વનો હતો એ સિદ્ધ કરી આપે છે. એવા પ્રતિજ્ઞાધારી રાઈને વીણાવતી જોડે પરણતો બતાવીને લેખકે અપભ્રંશ 'માર્ગદર્શન' પણ કર્યું ગણાશે. સુધારક રમણભાઈ આમ આ નાટકમાં અછતા રહેતા નથી. સંસારસુધારાના કાર્યને આ નાટક દ્વારા સારો ફાળો એમણે આપ્યો છે. એ ફાળો 'ભદ્ર'દ્વારા એમણે આપેલા ફાળો કરતાં વધુ સંગીન અને કાર્ય-સાધક છે એ પણ સ્પષ્ટ છે; 'ભદ્ર'માં એમના ઉત્સાહાતિરેકે વાત ચોટી વણસાડી હતી.

* સાંત રસના ગળીર નાટકને આવી વિનોદ-ફરફટાઈ હજાર કરી બધે
 એ નાટકનીય સેવામાં એનો ફાળો.

‘રાધના પર્વત’માં આમ એક નહિ પણ બેઠ પ્રયોજનોએ એકસાથે કામ કર્યું છે, અને નાટકના સ્વરૂપને ઘડવામાં પણ તેમણે એણું કામ કર્યું નથી. આ કેવી રીતે, અને નાટકની આ ઉદ્દેશ-પ્રધાનતાએ તેની કલાત્મકતાને કંઈ વિતાડ્યું છે કે કેમ એ છેવટે વિચારી જોવાનું રહે છે. સિપ્તાકી આ નાટકમાં મુખ્ય વસ્તુની દૃષ્ટિએ મહત્વના ત્રણ જ અંકો છે: પહેલો, જેમાં રાધને પર્વતરાય જનાવવાની યુક્તિનો અમલ શરૂ થાય છે; ચોથો, જેમાં લીલાવતીના પતિ થવાનું આવશે એ તવા ભાને સંચિત બનેલ રાધનું ઉત્તમ મનોમંથન અને મંથનોત્તર નિર્ણય રજૂ થાય છે; અને પાંચમો, જેમાં એ નિર્ણયનો રાધ અમલ કરે છે. પહેલા ને ચોથા અંક વચ્ચેનો ૭ માસનો ગાળો પૂરવા માટે જ બહુધા તો ખીજે અને ત્રીજો એ બે અંકો યોજાયા છે. નાટક પાસે રખાતી હારવરસની અપેક્ષા સંતોષવા સારું રમણભાઈએ તેમાં હાસ્ય સારા પ્રમાણમાં રજૂ કરેલ છે. આમ નાટકની એ બે જરૂરિયાત સંતોષી, પણ તેમ કરવાની સાથે રમણભાઈએ તેમાં દુર્ગેશ-કમલાનું રનેકલમન, ગોર-વજ્રમાનનો ઝપડો, વંજુલના ઉદ્દગાર અને નગરચર્ચાનાં દૃશ્યો ગોડવી સંસારસુધારાનું પોતાનું પ્રિય કાર્ય કરી લીધું છે. નાટકને જોઈએ તે હાસ્યરસ લાં આપ્યો, અને છતાં એ હાસ્ય પાસેથી સમાજસુધારણાનું કામ તેમજે કઠાયો લીધું છે. નાટકને ખાસ કામના એવા ચોથા અંકમાં વૃદ્ધ પતિરી યુવાન પત્ની લીલાવતીના દોડ અને તેની ચેષ્ટાઓ જોવા પર્વતરાયે મુકાવેલી છૂપી બારીની વાતો મૂકીનેય કર્તા ત્યાં સમાજસુધારણાનો પોતાનો મુદ્દો આડકતરી રીતે લાગ્યા છે છતાં લાં એ બરાબર બગી બપ છે ને ખૂંચનો નથી. પાંચમા અંકને અન્તે પશ્ચિમની રીતે છેવટનો પડદો પાડી શકાત. દુન્યવી નુકસાન છતાં નૈતિક દૃષ્ટિએ રાધને વિજયી બનાવીને નીતિભાવનાનો પણ વિજા એ રીતે બનાવવો અશક્ય નડોતો પણ રાધને એના નીતિમુદ્ધ આચરણનો બહો આપીને નીતિનો વિજય બનાવવો કર્તાએ ધાર્યો છે એટલે એમણે અંક ૬ ને ૭ યોજ્યા છે. રાધએ લીલાવતી જેથી સ્ત્રીનું અને રાજગાદીનું પ્રલોભન છોડ્યું તો તેને વીણાવતી ને ગાદી બંન

મળ્યાં, 'મરતી જલકા તરફથી એનો ભાગ' સાચો હતો એવું અનુમોદન મળ્યું, અને શીતલસિંહ જેવા ખટપટીની બાજુ ધૂળમાં મળી, એવું બધું આ છેલ્લા ચોંટાડેલા જેવા દેખાતા છઠ્ઠા ને સાતમા અંકમાં બતાવાયું છે તેની પાછળ કર્તાનું ઈશ્વરી નીતિવિધાન શીખવવાનું પ્રયોજન જ કામ કરી રહેલ છે. તેમ છતાં, નાટકની ફેટલીક જરૂરિયાત પણ એ વડે સાધી લેવાનું કર્તાએ ક્યું રચ્યું જણાય છે. એક તો રાઈએ દરબારમાં જાહેર કરેલી પેતાની ગેરલાજરીનો પંદર દિવસનો ગાળો પુરાય છે, અને બીજું, ત્રીજા અંકને અંતે રાઈએ 'સ્રીજાતિની અવદશા પરિહારવાને' જે પ્રતિજ્ઞા લીધી છે તેનું વીણાવતી જેવી વિધવાને રાજગાદીને ભોગે પણ પરણવાનો આગ્રહ સેવનો એને દેખાડીને છેલ્લા અંકમાં પાલન થતું બતાવી આ નાટકની સૃષ્ટિ પૂરતી એક પ્રકારની સંપૂર્ણતા અને રાઈના વર્તનની સુસંગતિ કરી લાવ્યા છે. જૂનો રાજા વૃદ્ધજન કરનારો અને વિધવા દીકરીને પૂરી રાખનારો, નવો રાજા વિધવા-પુનર્લગ્ન કરી જાતે દાખલો! એસાડનારો તેમ જ પેલી ત્રીજા અંકમાંની પ્રતિજ્ઞાના પોતા પૂરતા પાલનથી પોતાની કારકીર્દિ શરૂ કરનારો એમ બતાવીને એ છેલ્લા એ અંકે દ્વારા કર્તાએ સમાજસુધારણાના પ્રયોજનનેય પાછું સિદ્ધ ક્યું ને? બીજી રીતે સંસ્કૃત નાટકોની આફક નાટકને Tragi-comedy જેવું સુખાન્ત પણ એથી બનાવાયું. નાટકમાં પહેલા, ચોથા ને પાંચમા અંકોને મુકાબલે ગૌણ એવા બીજા ને ત્રીજા અંક પાસે આમ સંસારસુધારાનું, અને છઠ્ઠા તથા સાતમા અંક પાસે નીતિભાવના અને સંસારસુધારો એ બેઉ પ્રયોજનનું રમણભાઈએ કામ કરાવ્યું છે. અને આમ કરતાં, આગળ જોયું તેમ, નાટકના નાટકસ્વરૂપનું શક્ય તેટલું માન રાખ્યું છે. એમાંથી નીતિભાવનાનું પ્રયોજન નાટકના વસ્તુ તથા કલાવિધાનને વધુ ઉપકારક હોઈ તેમાં કુશળતાપૂર્વક વણાઈ ગયું છે. જ્યારે સંસારસુધારાનું આ ભુનવાણી રથજાળના નાટકમાં જરા વિસંવાદી અને આગન્તુક જેવું લાગે છે, અને તેથી જ રમણભાઈનું આગળ આવી જતું સુધારકત્વ દ્વારેક દે છે, પણ એના અર્થ તો એવો થાય કે અનુકૂળતા હતી તો

પોતાની એક પ્રિય માન્યતા અને પ્રવૃત્તિનેય મદદગાર નીવડે એવું કાચું નાટક દ્વારા સાધી લેવાનો લોભ રમણુભાઈએ જતો કર્યો નહિ. સુધારક રમણુભાઈની હાજરી નાટકમાં અનિવાર્ય રીતે જરૂરી નહોતી, તો બીજે પક્ષે એય ખરું છે કે સુધારકે આવીને નાટકકારને તેના કામમાં બહુ વિશેષ પાડ્યો નથી. એકંદરે તો, સાત્ત્વિક ગંભીર આનંદ સાથે બોધ આપી જતા આ નાટકની હિંદુશ્રદ્ધાનતાએ તેની કલાત્મકતાને કંઈ ગંભીર નુકસાન કર્યું નથી એ જ નિષ્કર્ષ પર આવવું પડશે.]



કવિતા અને ઇતિહાસનું મિલન

('શાહાનશાહ અકબરશાહ'ની સમીક્ષા)

ટૅનિસનના *Akbar's Dream* એ કાવ્યથી^૧ અને પછી હાઈડેનના 'મોગલ બાદશાહો'ના વચનથી પ્રેરાઈ તદ્વિષયક અન્ય ઇતિહાસ-ગ્રંથોની સદાય લઈ મુગલ બાદશાહો અને તેમના જમાનાને સ્વયંત્ર બાદશાહનામું લખી, ફિરદોસીના શાહનામાની કંઈક અંશે સ્પર્ધા કરવાનો કવિશ્રી ન્હાનાસાહને થયેલો કોડ ગુજરાતને અત્યાર સુધીમાં બે નાટકો સંપાદી કૃતાઈ^૨ બન્યો કહેવાય. 'શાહાનશાહ અકબરશાહ' એ બાદશાહનામાનું કવિની યોજના મુજબ ત્રીજું પણ પુસ્તકરૂપે પ્રગટ થવામાં તો

૧ 'રાજપુતરાજને સત્કાર' (૧૯૦૫)માં એમાંથી 'સત્ય, શાંતિ, સ્નેહ અને ન્યાય' એ પંક્તિ ઉતારી પાઠ્ય નોંધમાં પણ અકબરના 'અદ્વિતીય અને અસિદ્ધ' સ્વપ્નની કવિશ્રીએ વાત કરી છે. ટૅનિસનનાં કેટલાંક કાવ્યોનાં એમણે કરેલાં ભાષાંતરો તેમજ 'લગ્નસ્નેહનો નિષ્ક્રમમાં હેતુ' એ લેખમાં 'પ્રિન્સેસ'માંથી આપેલા ઉતારાઓ અને લેખની વિચારસરણી કહી આપે છે કે અભ્યાસકાળમાં જન્મેલું વિક્ટોરિયાના એ રાજકવિનું આકર્ષણ કવિના લેખનારંભકાળમાં પણ ચાલુ રહ્યું છે. પરંતુ ટૅનિસનનાં આવી અસર જેવા સાથે એ પણ ન બૂલવું ઘટે કે યુનિવર્સિટીની ટિચી માટે કરેલા ઇતિહાસના અભ્યાસે કારણીસમ દેવે જેવા ભાવનાશીલ અધ્યાપકે આપેલી ઇતિહાસદષ્ટિએ અને સ્વકીય ભાવનાશીલ ગુણાનુરાગે કવિને જેમ અસોકના તેમ અકબરના પલ્લે પૂજક-પ્રસાંસક બનાવવામાં એણે કાળો નયી આપ્યો. અસોક અને અકબરના સુવિધુક્ત સંસ્મરણોદયે કવિની કૃતિઓમાં ધણીવાર આવે છે તે આથી.

ખીલું' (પહેલું 'જહાંગીર-નૂરજહાન' ૧૯૨૮માં પ્રગટ થયેલું) નાટક છે. પાત્રોનાં સંભાષણ ડાહ્યનસૈધીમાં થાય છે તેમ જ વચમાં અવારનવાર મુંદર ગીતો પણ આવે છે, એ રીતે જાણ સ્વરૂપે કવિનાં અન્ય નાટકો જેવું જ એ લાગે, પણ તેનો વિષય અને કર્તાનો આશય તેને ખીલું નાટકો કરતાં જુદું પાડી દે છે. પાત્રો, પ્રસંગો, વાતાવરણ ઇત્યાદિ આની ઉપાદાનમૂલ સામગ્રી ઇતિહાસની છે, અને ઇતિહાસ કવિની કલ્પનાલીલા પર નિયંત્રણરૂપ મળ્યાય. 'હંદુકુમાર કે જયા કે જયન્ત જેવાં પાત્રો અને તેમનાં કાર્યો કવિની કલ્પનાસૃષ્ટિનાં, ત્યારે અહીં તો અકબર, પ્રતાપ વગેરે પાત્રો ખરેખર યથાગેશો અને શક્ય તેટલી પ્રમાણમૂલ માહિતી જેને વિષે ઇતિહાસે સંધરી-નોધી રાખી છે તેવી સાચી વ્યક્તિઓ છે અને તેમનાં કાર્યો અને તેની પાછળ પ્રવર્તતા હેતુઓ ઇતિહાસખ્યાત છે. પરિણામે આમાં તો કવિના હાથ ઇતિહાસથી જકડાઈ જાય અને તેથી અન્ય સ્વકલ્પિત વસ્તુવાળાં નાટકોમાં ક્યું' છે તેમ પાત્રોને ઝાંખાં ભાવનામૂર્તિ' અને વાતાવરણને 'રંગદશી' ને અસ્પષ્ટ રાખવાં અહીં પોસાય નહિ. પાત્રોનું, પ્રસંગોનું અને વાતાવરણનું ઇતિહાસપ્રસિદ્ધ વિમલોધી ખચિત સ્પષ્ટરેખ નિરૂપણ ક્યો વિના આથી ચાલે નહિ. કવિએ એવું નિરૂપણ કરવાનો જેમ 'જહાંગીર-નૂરજહાન'માં તેમ આ નાટકમાં પણ કાળજીસરેથી પ્રયત્ન કર્યો છે.

૨ 'કુરુક્ષેત્ર'ના કાંડો પણ વર્ણવસ્તુનો સમયાનુક્રમ જાળવીને પહેલાં પહેલો, પછી બીજો, એમ ન લખતાં કવિશ્રીએ આશઅવળાલખતા જર્જ પ્રગટ કર્યા છે. બાદશાહનામામાં પણ એમજ જન્યું મળ્યાય. એમનાં ખીલું નાટકોમાં પણ ધણા પાછલા પ્રવેશો પહેલાં ને આગલા પછી લખાયા હોય છે. એમની આ વિલક્ષણ દેવનો અર્થ એ નહિ કે તેઓ કરી બચ્ચિત યોજના વિના લખે છે. યોજના તો પહેલેથી નિર્ધારી લઈ 'કુરુક્ષેત્ર' લખવું હોય તો તેના કાંડો, 'સારથી' જેવી નવલ લખવી હોય તો તેનાં પ્રકરણો, અને નાટક લખવું હોય તો તેના અક્ટો ને પ્રવેશોનાં ખાખા કે હાઈપિંજર તથા તેમાં મૂકવાની સામગ્રી તેઓ નક્કી કરી જ નાખે છે. પણ એમ કર્યા પછી પોતાની વૃત્તિ અને કલમને તેમની રુચિ ને અનુ-કૂળતા પ્રમાણે તેમાંથી બને તે કાંડ પ્રવેશ કે પ્રકરણ કે અંક પહેલો ઉપાડવાની તેઓ સદર પરવાનગી આપી દે છે. અતે પછી એ સ્વતંત્ર રીતે નિર્માયિલા

અકબર ને તેના સેનાપતિઓ, મિત્રો, પ્રતિરથીઓ આદિ પાત્રો અને તેમનાં કાર્યો ઇતિહાસકથિત વિગતોની સમ્યાઈ સાથે મુગલ જમાનાનું વાતાવરણ જાળવીને અત્ર રજૂ કરાયાં છે.

પણ ઇતિહાસકથન કંઈ કવિનું સાધ્ય નથી. એમનું સાધ્ય તો છે. તેની મદદ લઈ અકબરશાહનું ગુણસંકીર્તન કરવાનું અને અકબરશાહનું વિકૃતિમત્ત વ્યક્તિચિત્ર એમાંથી ઉપસાવવાનું. એટલે આ નાટક એકલું ઐતિહાસિક નથી રહેતું પણ ચરિત્રાત્મક પણ બની જાય છે. આની અસર નાટકની વસ્તુસંકલના પર ધારી થઈ છે. સંકલના કવિએ એવી કરી છે કે અકબરનાં જીવન, સ્વભાવ, ચારિત્ર્ય અને ભાવનાઓ પર અજવાળું પાથરતા મહત્વના પ્રસંગો અકબરજીવનમાંના તેમના સમયાનુક્રમને અનુસરતા એક પછી એક પ્રવેશમાં આવતા જાય. આથી બન્યું છે એવું કે ખરી નાટ્યકૃતિમાં બનવું જોઈએ તેમ, બધા પ્રવેશો કાર્યકારણુભાવથી સંકળાયેલા રહેવાને બદલે કે બીજીથી ફલાગમ સુધીના વસ્તુવિકાસની શ્રેણીનાં, જેમાંથી એકને ખસેડી ન જ શકાય એવાં, ક્રમિક સોપાન બનવાને બદલે, સમાનકક્ષ રહી સદચારી ભાવે જ જોડાયેલા રહ્યા છે. નાટકમાંના બાવીસ પ્રવેશમાંથી એકાદબેને નાટકની સમગ્ર ઇમારતને જોખમાવ્યા વિના કોઈ એમ કહીને ખુરાંથી કાઢી નાખી શકે તેમ છે કે એ પ્રસંગોમાં અકબરના ચારિત્ર્યઘોતક અને નાટ્યોપકારક અંશો મારે મતે બહુ છે નહિ. કષ્ટગના ભરતવાળા તોરણનાં પાન જેવા કે કોઈ લાંબી ચાલીની એક પછી એક આવતી કતારઅંધ ઓઝડીઓના જેવા આ નાટકમાંના પ્રવેશો પોતપોતાની

અન્યથો આખી મુખ્ય કૃતિના હાડમાં તેમને ઉચિત સ્થાને ગોઠવાઈ નહય. કવિની કૃતિઓની વસ્તુસંકલનાને અભ્યાસ કરતાં આ મુદ્દો લક્ષમાં લેવાથી, કેટલીક વાર તેના કેટલાક પ્રવેશો સ્વતંત્ર પ્રવેશો તરીકે કેમ સારા લાગે છે અને સમગ્ર સંકલના સરસ રીતે ગઠેલી લાગણીને બદલે ક્યારેક દીલા બાંધાના કેમ લાગે છે. તે સમજઈ જશે.

૧. તો, આ નાટકમાંની સંકલનાપદ્ધતિને માટે 'તોરણરેલી' કે 'ચાલીરેલી'.

રીતે સ્વયંપર્યાપ્ત અને સ્વતંત્ર લાગતાં છતાં, પ્રત્યેક પ્રવેશમાં થોડું થોડું નિરૂપણ જરૂર, અને આખરે બધાની સમગ્ર અસરરૂપે બિઘડતું અકબરનું પાત્ર એ બધાને એક ધ્યેયમાં જોડનારું, તોરણની માયાપટ્ટી જેવું કે માલીની લાંબી મઝિયારી ચાલ કે ઓસરી જેવું, તત્ત્વ છે તો ખરું.

પણ એથી આવતી દેખાતી એકતા ઉત્તમ નાટ્યકૃતિઓની વસ્તુ-સંકલનામાં દેખાતી સુરેખ એકતાથી જુદી છે. વસ્તુતઃ નાટ્યકૃતિ રખાવે તેવી અપેક્ષાઓને આ નાટક બહુ સંતોષી આપતું નથી. નાટકનો કોઈ કુશળ કારીગર અકબરના આખા જીવનપટને નહિ પણ તેમાંના પોતાને સૌથી વધુ નાટ્યક્ષમ કે રહસ્યપૂર્ણ લાગતા ખંડને નાટ્યવિષય બનાવત, તેને માટેય મહત્વના અને ઘોતક પ્રસંગોને જ ચૂંટી તેના પ્રવેશો બનાવત, તે સાથે નાટકને નાટક બનાવનાર તત્ત્વ જે નાટ્યસંઘર્ષ તેને કેન્દ્રસ્થાને રાખી તેના ઉત્તેજન અને શમન અર્થે બધી સંકલના હોય એમ લાગે તેવી યોજના કરત, અને સમગ્રમાંથી ઉપસાવવાના ધ્યેય તરફ સતત નજર રાખી કૃતિને સુલિખટતા અર્પત. પણ એવું અહીં બહુ દેખાતું નથી કવિએ આખા અકબરજીવનને રજૂ કરવા માગી તેના જીવનના બધા જ મહત્વના પ્રસંગોને મદદ માટે નોતપા છે. તેમ કરવાને બદલે જે એમનો આકર્ષણ-વિષય છે તે અકબરના સર્વધર્મસમન્વયના સ્વપ્ન પૂરતી જ નાટકની હદ આંકી દીધી હોત તો, નાટકનું ધ્યેય નક્કી થઈ જત, અને અકબરની એ ભાવનાને ફૂલવાફાલવા ન દે તેવાં બળો (ક્લિંદુઓની ઉદારીનતા, મુસલમાનોનું ધર્મઝનૂન, સમગ્ર જમાનાની તેને ઝીલવાની અતત્પરતા ઇતિ) તેના પ્રતિનિધિ કે મુખ બનતા પાત્રો ને તેમની પ્રજ્ઞા સાથે અકબર ને તેની ભાવનાની સામે મોરચો માંડી બિભેશાં ગોઠવાત અને નાટ્યસંઘર્ષ રજૂ કરી શકાત. શોંએ જેમ 'સેંટ જોન'માં જોનના વર્તનના રહસ્યદર્શન સાથે તે વેળા બિગતી જતી રાષ્ટ્રધર્મની ભાવના અને એ ભાવના કઈ રીતે

એવું નામ વપરાય કે ? શ. વિજયરાય વૈદ્યે 'જહાંગીર-નૃસિંહાન' નાટકને 'પ્રસંગચિત્રોનો હારડો' કહી ઓળખાવ્યું હતું ('બર્ધ અને કેતકી', '૫૪ ૨૧૭') એ સ્વીકારીએ તો 'હારદારીલી' એવા ગ્રીક્ષે શબ્દ પણ યોગ્યો પડે.

અનારકળીને શિક્ષા, નવરત્ન દરબાર, રોડરમલને જમીનમહેસુલની વ્યવસ્થિત
 યોજનાનો આદેશ, આઈને અકબરી ને અકબરનામાનું લેખન, ધર્મ-
 ગિરિ.સા ને કોતેપુર સીક્રીના ઇમાદતખાનામાં ધર્મચર્યા, દીને દલાહીની
 સ્થાપના, ગોવધખંધી, મુરાદનું દાદગાહથી મૃત્યુ, જીવનસંખ્યાએ એકલતા
 ને વિવાદ, સલીમનો પિતૃદ્રોહ, ગાદી માટે પક્ષાપક્ષી, આમેરકુમારીનો આપ-
 ધાત—અકબરના જીવનમાંના આ બધા મદરવના પ્રસંગો ઇતિહાસને
 વશાદાર રહેવાની પૂરી ચીવટ સાથે કવિએ જે રીતે અત્ર રજૂ કર્યા છે તે
 તેમના ઇતિહાસપ્રેમની અને યમની સાક્ષી પૂરે છે. ખાનગીખાનાં ચંડકાપી
 સ્વભાવ ને આચરણ, અકબરના પીતાંબર પરિધાન ને આંદખીખીને સીસું
 ખૂટતાં સોનારૂપાની ગોળાઓથી કરવા પડેલા સામના જેવી ઝીણી વિગતો
 પણ કવિ નાટકમાં લાવતાં ચૂક્યા નથી. સીક્રીના રાજમદાલય, સુસંદ
 દરવાજો તથા ઇમાદતખાનું, ચોરંગીચોકમાં જીવતી શયુગારસોગડીઓ વડે
 ખેલાતો ચોસર (અંક ૨, પ્ર. ૧) પ્રભાતનું ‘અરખાદશન’ (પૃ. ૨૦૦),
 નવરત્ન દરબાર આદિની વિગતો તેમજ પાત્રોનાં પોશાક તથા સીંજદો
 કરવા જેવી ક્રિયાઓ ઇત્યાદિનાં સૂચન, મુગલયુગનું વાતાવરણ કુશળતાથી
 સ્પષ્ટ આપવા સારુ જ યોગ્યગેલાં છે એમાં શક નથી. ઇતિહાસપ્રેમને
 અને તેણે ઈસ્ટ ઈન્ડિયા કંપનીને આપેલા પટાને કવિ આ નાટકમાં સંભારે
 છે તે અકબરનો મશ હ હજાર માર્દિ હરના ટાપુ સુધી વિસ્તર્યો હતો
 એ ઐત્તરિક હકીકત ખતાવવા સારુ તો ખરું જ, પણ સમકાલીન

સેના જમાના કરતાં આગળ હતી તે બધું નાટક દ્વારા બતાવ્યું છે, તેવી રીતે અકબરના સર્વધર્મસમન્વયના સ્વપ્નનું જ એની ઐતિહાસિક અને નિરપેક્ષ મીમાંસા એમાંથી ક્ષિત કરતા જઈ અકબરમાનસના અભ્યાસ સાથે સારું નાટ્યનિરૂપણ પણ થઈ શકત. સર્વધર્મસમન્વયની ભાવનાને કવિના નાટકમાં સ્થાન નથી મળ્યું એમ નહિ, પણ ઉપરમુચવી તેવી નાટ્યોપકારક રીતે નહિ.

‘સેંટ જોન’ કે રિંકૉર્ટરના ‘અલ્પદામ લિન્કન’ જેવાં ચરિત્રનાટકની સાથે સંકલનાતી બાબતમાં ‘શાહાનશાહ અકબરશાહ’ને સરખાવાય તેમ નથી. ખરી વાત એ છે કે અકબરી ઇતિહાસ અને અકબરચરિત્રે કવિનું બધું લક્ષ જકડી લીધું છે. નાટ્યનત્વનો વારો ત્યાર પછી આવ્યો છે. નાટકના કેટલાય પ્રવેશોમાં ખુદમાં નાટ્યતત્ત્વનું સારું પ્રમાણ હોવા છતાં એ બધા પ્રવેશોમાંથી નાટક ઉપજાવવા મળતી ગૂંથણીમાં નાટ્યોચિનતા ઓછી છે તેનું કારણ આ છે. ૨

આ તો યઈ કૃતિના નાટક તરીકેના બાહ્ય સ્વરૂપની વાત. એની આંતર-સામગ્રીનો વિચાર કરતાં સૌથી પ્રથમ નગર જન્ય છે તેમાંના ઇતિહાસતત્ત્વ ચર. કિશોર અકબરની હાથીસવારી, પાણીપતનું યુદ્ધ, હેમુવધ, નગરચર્ચા, અકબરની અજમેરીની યાત્રા, હિંદુ રાજકુમારી જોડે લગ્ન, જાઝિયાવેરાની અને તીર્થધામોના વેરાની માફી, ‘સંગ્રામમાં શુભામ દાંડવાની બંધી,’ ખાન-બાખાનો બળવો અને તેમની પ્રત્યે ઉદાર યતીવ, ગરામિયર-જૌનપુર-અજમેર-માંડવગઢ-ગૌડવન-ચિતોડ-રણથંબોર-કલિંજર-મુઝરાત-મંગાળ-અહમદનગર-કાબુલ-આસીરગઢ પરની ચઝાઈઓ અને દિગ્વિજય, આધમ-ખાનને શિક્ષા, કાશ્મીરયાત્રા, મદામૃગયા, મીનાબાગમાં મજેસો બોધપાઠ,

૨ કવિથી આ જાણે તો છે જ. એથી જ એમણે ચોતાનાં નાટક શેઝી ને ગંધેની શેઝીનાં છે એ આ નાટકની પ્રસ્તાવનામાં (પૃ. ૧૬) ફરી માફ દેવડાવ્યું છે. નતલજન કે સંકલના આદિ બાબતો પરત્વે દરેક નાટક પાસે રખાતી અપેક્ષાઓ ચોતાનાં નાટકો માટે રાખવા સામે કવિ સૌને આજણથી ચેતવી દે છે.

અનારકળીને શિક્ષા, નવરત્ન દરબાર, ટોડરમલને જમીનમહેસૂલની વ્યવસ્થિત યોજનાનો આદેશ, આઈને અકબરી ને અકબરનામાનું લેખન, ધર્મ-ગ્રંથો સા ને ક્તેપુર સીકાના ઇમાદતખાનામાં ધર્મગ્રંથો, દીને ઇલાહીની સ્થાપના, ગોવધખંધી, મુરાદનું દારૂખાણથી મૃત્યુ, જીવનસંધ્યાએ એકલતા ને વિપાદ, સલીમનો પિતૃદ્રોહ, ગાદી ખાટે પદ્માપદ્મી, આમેરકુમારીનો આપ-ધાત—અકબરના જીવનમાંના આ બધા મહત્વના પ્રસંગો ઇતિહાસને વફાદાર રહેવાની પૂરી ચીવટ સાથે કવિએ જે રીતે અત્ર રજૂ કર્યા છે તે તેમના ઇતિહાસપ્રેમની અને શ્રમની સાક્ષી પૂરે છે. ખાનખાનાના અંડકોપી સ્વભાવ ને આચરણ, અકબરના પીતાંબર પરિધાન ને આંદખીખીને સીકું ખૂટતાં સોનાફાની ગોળાઓથી કરવા પડેલા સામના જેવી ઝીણી વિગતો પણ કવિ નાટકમાં લાવતાં ચૂક્યા નથી. સીકીના રાજમદાસય, ભુલંદ દરવાજે તથા ઇમાદતખાનું, ચોરગાઓકમાં જીવતી શણગારસોગડીઓ વડે ખેલાતો ચોસર (અંક ૨, પ્ર. ૧) પ્રભાતનું ‘અરખાદશન’ (પૃ. ૨૦૦), નવરત્ન દરબાર આદિની વિગતો તેમ જ પાત્રોનાં પોશાક તથા સૌજદો કરવા જેવી ક્રિયાઓ ઇત્યાદિનાં સૂચન, મુગલયુગનું વાતાવરણ કુશળતાથી સરજી આપવા સારુ જ યોગ્યતા છે એમાં શક નથી. ઇતિહાસપ્રેમને અને તેણે ઇસ્ટ ઇન્ડિયા કંપનીને આપેલા પટાને કવિ આ નાટકમાં સંભારે છે તે અકબરનો યશ છ હજાર માર્ધલ દૂરના ટાપુ સુધી વિસ્તર્યો હતો એ હૌતુકરસિક હકીકત બતાવવા સારુ તો ખરું જ, પણ સમકાલીન ઐતિહાસિક વાતાવરણ રજૂ કરવાના આશયથી પણ. પરંતુ કવિ લખી રહ્યા હતા નાટક, ઇતિહાસપ્રેમ નહિ; એટલે આવી વિગતોનો સંભાર બાવીસ પ્રવેશમાં ઠાંસવા જતાં તેઓ પ્રસ્તાવનામાં કહે છે તેમ તેમને ‘સાલવારીને ડેટલીક વેળા સંકોચવી ને કોઈક વેળા ઉત્સાહવી પણ પડી છે. દૃષ્ટાન્ત તરીકે : ખાનખાનાના પ્રવેશમાં ઈ. સ. ૧૫૫૭, ૧૫૬૦ ને ૧૫૬૨ના પ્રસંગો ગૂંથેલા છે. ગુજરાતવિજયના પ્રવેશમાં ૧૫૭૨ ને ૧૫૭૩ના એ ગુર્જર સંઘ્રામોનું સંમિશ્રણ છે. ‘પશ્ચિમના પાદા-

ઓમાં'...પ્રવેશમાં પણ બન્યાસાથ કરતાં પાંચેક વર્ષોનું ઉલ્લંઘન દેખાશે.* અસ્વાભાવિક લાગે તેવી ઉતાવળ પણ બનાવોના નિરૂપણમાં કવિને આને લીધે કરવી પડી છે. ખાનખાખાના બગવાના સમાચાર પડી થોડી જ વારમાં એની લારના સમાચાર આવે. એ સમાચાર કહેવાવાના પૂરા થાય નહિ ત્યાં તો 'સ્વયં' એ દુવાગુઝરીને કાજ' આવે ને પ્રવેશને અંતે તો એ મક્કા શરીફની જિયારતે જવા ઊપડે એવું ખાનખાખાના (અ. ૧, પ્ર. ૩) પ્રવેશમાંનું નિરૂપણ આનું દર્શાવે છે. 'દક્ષિણની દેવડીએ' (અ. ૩, પ્ર. ૪) એ પ્રવેશમાં મુરાદનું મૃત્યુ, અકબરનું આગમન, સોનારૂપાની ગોળાઓથી લડતી ચાંદબીબીની વીરતા ને તરત જ તેના ખૂનના સમાચારની વિગતો રજૂ કરતાં પણ એટલી જ અપ્રતીતિકર ઉતાવળ થયેલી જણાય છે. કવિને કહેવી છે. અધી જ વિગતો, ને એમના હાથમાં છે નાટકના પ્રવેશોનું જ મર્યાદિત સાધન, એટલે આમ બન્યા વિના રહે નહિ. પરિણામે, આ કૃતિ ન શુદ્ધ નિર્મોળ ઇતિહાસગ્રંથ-કે ન ચોખ્ખી નાટ્યકૃતિ, પણ એ બંનેના એકમેકમાં લળેલા મિશ્રણવાળી રચના બની ગઈ.

ઇતિહાસની આ વિગતોમાંથી અકબરની પાત્રમૂર્તિ કેવી ઊપસી આવે છે એ જોવું એ નાટકની આંતરસામગ્રીનો અભ્યાસ કરવામાં ખીજી અગત્યની વસ્તુ છે. આગમનબાહુ એ પ્રતાપી? શહેનશાહની સૂતિ* અને બીમસેની તાકાત કે ઘણી છે. એની ઉદારતાને હદ નથી. હેમુને, ખાનખાખાને, પરાજિત થયેલા રાજવીઓને એ ક્ષમાશીલ ઉદાર વર્તાવથી નવાજે છે. એમની પ્રત્યે શાપ કે વેરનો છોડો સુદ્ધાં એના દિલમાં ક્યારેય દેખાતો નથી. ઊલટું, દુર્ગાવતી, ચાંદબીબી, પ્રતાપ, દાઉદ જેવા સમગ્ર પ્રતિરૂપધીઓની વીરતાને એ વદે છે ને મુક્તકંઠે પ્રશંસે છે. વાચક

* 'શાહાનસાહ અકબરસાહ' : પ્રસ્તાવના, પૃષ્ઠ ૨૦.

(૧) પૃ. ૬૪, (૨) 'વિષ્કંબક' માંની હાથીસવારી (પૃ. ૩૬-૩૭).

(૩) 'મહામૃગયા' (અ. ૨, પ્ર. ૫) માં સૈનિકોની વાતચીત.

આખાય નાટકમાં એને રોષે લગૂંછી બિહો તો માત્ર એ જ વેળા જુએ છે—કોકલતાશ આધમખાનને અને અનારકળીને શિક્ષા ફરમાવતી વેળા, જે બંને પ્રસંગ એનો ચુસ્ત નીતિપ્રેમ વ્યક્ત કરે છે. પણ અકબરના સ્વભાવનાં આ ગુણલક્ષણો કરતાં વધુ મહત્વનાં કવિએ એકથી વધુ વાર બતાવેલાં લક્ષણો તો ખીજાં છે. એક છે અકબરની એના ધટ સાથે ધડાધને જ આવેલી ધર્મજિજ્ઞાસા અને એનાથી પ્રેરાયેલો વિશ્વનું પરમ રહસ્ય પામવાનો એનો અભિલાષ. આથી એ સંતો ને ઓલિયાઓનો સમાગમ પ્રેમથી સેવે છે. શેખ સક્કીમ ચિસ્તી, શેખ મુઆરક અને શેખ અબ્દુલ્લ સતીફના ચરણ એ સેવે છે, તેમ પ્રચ્છન્ન વેશે વ્રજમાં મીરાંબાઈ અને અન્ય સંતમંડળીનાં દર્શન^૫ પણ જઈ આવી ‘આદશાહ તો છે સતોનો નરધાંખાજન્દો’ એ વાક્ય ખરેખર સાચું પાડે છે. એનું ખીજું

(૪) જુઓ એના ઉદ્ગારો :

(૧) ‘સંસારના યર પાછળના યર—

તેજછાવાના આ અટાપગ્રઓમાં,

જગતકુળે હું શું શોધું છું ?’ (પૃ. ૪૯)

(૨) ‘દીવડો શોધું છું આવડી આલમમાં.’ (પૃ. ૫૧)

(૩) ‘ક’હાં મળશે મારા આત્માનો ધન્વતરિ ?’ (પૃ. ૫૭)

(૪) ‘એની જ શોધમાં છું હું :

આત્માની શીતલતાની શોધમાં.’ (પૃ. ૬૩)

(૫) ‘પાણીથીયે મહામૂલાં, મારે પીવાં છે છવનનાં પાણી.’

(પૃ. ૫૬)

(૬) ‘મારે સાંભળવા સંસારખારના રાખ્દો’ (પૃ. ૬૬)

(૫) ઇતિહાસની ઝીણીઝીણી વિગતોને આધારે લખાવેલા આ આખાય નાટકમાં ઇતિહાસવાદથી પ્રસન્નતા એ જ છે : એક, અકબરની આ મજબાત અને બીજી, મુકુદ સદાચારીની કથા. અકબરે મજબૂત મીરાંના કરેલા દર્શનની દત-કથા બહુ પ્રચલિત હોય તેમ, સવત ૧૮૫૪માં પ્રગટ થયેલા ‘મહારાણા પ્રતાપસિંહ’ નામે હિંદી નાટકના ચોથા અંકમાં પણ એ પ્રસંગનો એક પ્રવેશ છે તે પરથી

એનું જ મહત્વનું અને વસ્તુતઃ એનાં બીજાં બધાં ગુણવત્ત્વોને ઠાંકી દઈ પ્રધાનપણે આગળ આવતું સ્વભાવલક્ષણ તો સર્વધર્મસમન્વયનું મહારમ્ય છે, જે આ ધર્મગ્રંથાસાનું જ સંતાન નાહ તો સહજન્ય સહોદર છે. એ સ્વમની સિદ્ધિને અર્થે જ એ હિંદુ, ખ્રિસ્તી, જરથોસ્તી અને જૈન ધર્મગુરુઓને અને મુસ્લિમોને નોતરોને^૧ તેમની ધર્મચર્યા સાલણે છે. 'સુલહ-યે-કુલહ' ના ધ્યાનમંત્રનો તો તેર વર્ષની (જુઓ વિષ્ણુલક, પૃ. ૪૫) ઉંમરથી તે મરવાની ધડી સુધી (પૃ. ૩૧૩-૧૪) અખંડ ગ્નપ જપતે અને દાંતે ઇલાહીની સ્થાપના કરીને એ મંત્ર સિદ્ધ કરતો આ નાટકમાં નિરૂપાયેલો અકબર આધી જ 'પૃથ્વીનો પરમહંસ,' 'ગેબા,' 'રાજરાજપિં,' 'પ્રભુના મધપૂજાની માખ' ઇત્યાદિ પ્રકટ અને 'મહાદી' એ સૂચિત શબ્દોથી કવિ વડે બિરદાવાયો છે. 'આફલાતૂનનું સ્વપ્ન' સાચું પાડનાર આવા ફિલસૂફ-રાજપિંનો દેહ બસે મોગલના હોથ, એનો આત્મા તો પૂર્વજન્મના યોગીનો જ છે,^૨ એટલે અલેક્ષ ને ઓંકારને એ એક ગણે અને હિંદુપત અને ઇસ્લામને પોતાનાં ડાબાજમણા નયન^૩ લેખે તેમાં નવાઈ શી?

આ પરથી, કવિ અકબર પર ખૂબ વરસી પડ્યા હોઈને બસે લાગે, પણ રખીદાસને 'બોજ સમોવડ ભૂપ' કહેવા જેવી અતિપ્રશસા તો અહીં નથી. આ સંબંધમાં તો એટલું જ કહેવાનું કે ન્યાં ન્યાં પોતે કથુ શ્રીમાન, વિભૂતિમાન, કે બિગિંત સત્ત્વ લાગે ત્યાં ત્યાં એને

જણાય છે. અકબર મહારાજા પ્રતાપસિંહના દર્શને ભય જો એ પ્રવેશ (અંક ૩, પ્ર. ૨) કદાચ આ દત્તકથા પરથી કવિને સૂઝ્યો જણાય છે. આખા નાટકમાં એ પ્રસંગ કવિકલ્પિત છે અને અકબરની વિભૂતિપૂજકતાનું એક વધુ બિજયું દૃષ્ટાંત પૂરું પાડવા ચોક્કસ લાગે છે.

૧ પૃ. ૧૪૨, ૨૨૨.

૨ જે બતાવવાની તક મિથના દત્તિહાસે નેધિલી મુકુન્દ બ્રહ્મચારીના જન્માન્તરની દત્તકથાનો નાટકમાં ઉપયોગ કરીને કવિએ મડપી લીધી છે.

૩ પૃ. ૩૧૧.

સલામી આપવાની ગુણપૂજકતા? એ તો કવિનો વિશિષ્ટ સ્વભાવગુણ છે. સમન્વયદષ્ટિ, ઉદારતા અને વીરતા જેવા ગુણોનો પ્રકટ વિશ્વાસ ઐતિહાસિક અકબરમાં નીરખી કવિ એના ગુણમુગ્ધ પ્રશંસક બન્યા છે. પછી તો એ રહ્યા પ્રકૃતિએ કવિ, ને વળી જેને જેને સ્પર્શે તેને ભાવના અને કવિતાથી રસી દે એવા કવિ; એટલે એમનું આલેખન કંઈ ઇતિહાસકારનું આલેખન રહે નહિ એ સમજી શકાય તેમ છે. કવિને કાથે અકબરની ઉદારતા, ક્ષમાશીલતા, ગુણપૂજકતા, ધર્મનિષ્ઠાસા, આધ્યાત્મિકતા, ચિત્તમશીલતા, સંસ્કારિતા, રાજનયનીતિચતા, નીતિપ્રેમ, અને સમન્વયભાવનાનું એનાં વાણી ને વર્તન દ્વારા એવા ઊજળા રંગે આ નાટકમાં આલેખન થયું છે કે ઇતિહાસદષ્ટિએ એ નિરાધાર ન હોવા છતાં અકબરને એ અર્ધદેવી કે ભાવનામૂર્તિ^૧ પુરુષવિશેષ બનાવી દે છે. ખીજા શબ્દોમાં, ઇતિહાસમાંથી ઊઠતા અકબરના ચિત્ર પર કવિની પોછી ફરી છે અને તેટલે અંશે એ ચિત્ર ઇતિહાસનું જ રહેવાને બદલે કવિનું બન્યું છે. અકબરનાં રખલનો કવિ નથી બતાવતા એમ તો નથી, મીનાબજારવાળા તેમજ રાયપ્રીણવાળા પ્રસંગે એની એક નળગાઈ-કામુકતા-કવિ સૂચવે તો છે જ, પણ એ બંને પ્રસંગોએ સામી વ્યક્તિઓએ શીખવેલા બોધપાત્રને તત્કાલ જીવી લઈ પુનઃ સ્વસ્થ-નિર્મળ બની જતો, અને મીનાબજારવાળા પ્રસંગ પછી તો તરત પોતાના જ જેવા દોષની

૧ કવિશ્રીએ દયારામ, પ્રેમનંદ, દલપતરામ, પદિયાર આદિને આપેલી અંગલિકાઓમાં તેમજ સનાતનીઓ, આર્યસમાજીઓ, વૈષ્ણવો, પારસીઓ, હિંદુઓ અને સ્ત્રીઓની સભાઓમાં પોતાની સમન્વયદર્શી ગુણપારખુ દષ્ટિથી એ ભિન્ન ભિન્ન ધર્મ, સંપ્રદાય, કોમ, જાતિ, સંસ્કૃતિ ઈત્યાદિ વિશિષ્ટ લક્ષણોનેઈ તેની ફરેલી વાજબી પ્રશંસામાં એમનો આ ગુણ જ પ્રવર્તેલો જણાય છે.

૨. છતાં અકબરનું ખરેખર વાસ્તવિક ને માનવી (human) લાગે એકું આલેખન સાવ નથી જ થયું એમ નહિ કહેવાય. ખારી માગવા આવેલા સહીમને નેઈ પ્રથમ રોષમાં મુખ આવરી લેતો અને પછી એને વાંધી નાખતાં વેગે સંબોધતો અકબર એના બધા પછી સહીમાબેગમને કહે છે :

‘સલામ, શાહજેગમ ! સિધાવો,

વકીલાત કરતી અનારકળીને કૂર શિક્ષાય ફરમાવતો એને કવિ ચીતરે છે. એ છેલ્લા (અનારકળીને દંડવાના) પ્રસંગના નિરૂપણમાં કવિ

‘ એક અમનાન સબ નથી કરનો :

આ તો છે બાદશાહીનો

હુસનપૂનરીઆન સહા ’ (પૃ. ૧૭૬)

એમ અકબર પાસે કહેવરાવી સામાન્ય રીતે મનાતા તેની ફરતાના એ દોષને છાવરવા ને તેનો ખચાવ કરવા મધ્યા જણાય છે. અકબરને ઊઝળો ચીતરવાનો આશય તો હતો જ. તેમાં વિશ્વાસ વિં છદ્ધિપનિમદ-સંબંધ-વૈરાગ્યની પોતાની પ્રિય ભાવના રજૂ કરવાનો એ રીતે એક મોકા મળી ગયો તે કવિએ ત્યાં લઈ લીધો ! એ જ રીતે, ધણી ઇતિહાસકારો અકબરના રજપૂતો સાથેના લગ્ન-મૈત્રી-સંબંધમાં રજપૂતોના ઝનૂનને ઠંડું પાડી તેમની મૈત્રી ને વફાદારી છૂટી લેવાની મુસદ્દીગીરીભરેલી નીતિ અને દીને ઈલાહીની સ્થાપના એ નવા ધર્મના અલ્લીશ બની રાજ્ય-સત્તાની સાથે ધર્મસત્તાની કુલ લગ્નમ પોતાના અખત્યારમાં રાખવાનો અકબરનો ગુપ્ત આશય અને અહંભાવ ! (તેમજ પોતાને હેરાન કરનાર

બાબા એકતો છે, આત્મહત્યા કરશે. ’ (પૃ. ૩૦૬)

ત્યારે દુભાયેલા પિતાનું ધડીકમાં ફોપ બૂધી આશું બની જઈ પુત્રવત્સલ હૃદય અક્ષરદેહે કંઈ અમર બની જાય છે ! ધણી તે જ વખતે બહાર જતી સહીમાને એ મરણોન્મુખ બાદશાહ

‘ હજી તો ચૌરંગીમાં હસવવાં છે

—અલ્લાહના આદેશ તો.

રાયગારજો શીરાડી ને બડખૂરાનીને... ’ (પૃ. ૩૦૬)

કહી ‘ શીકર ન કરીશ, હજી તો હું જીવવાનો છું, હૈં ! ’ એમ સૂચવી ધીરજ ને આશ્વાસન આપવા વલ્લ કહે છે ત્યારે પામુ કેવું સામ્યું માનવી ચિત્ર કવિની હૃદય સરજી આપે છે !

૧ ‘ અલ્લાહો અકબર ’ અને ‘ જલ્લે જલાલુલ્લે ’ એ બે દીને ઈલાહીના શુભિમત્રેમાં અકબર ને જલાલુદ્દીન એવા એનાં એક નામો સ્થિત રીતે વપરાયાં છે તેથી ધણુ આમ માને છે.

ચુરત દીનપરત મુસવ્વમાનોને ચૂપ કરી દેવાની શેખ મુખારકે સાધેલી તક) જુએ છે, પણ કવિએ તો તેમાં સમન્વયની અને ઇસ્લામને જેની ખાસ ગરૂર હતી તે ઉદારતાની દૃષ્ટિ જ જોઈ અને નિરૂપી.

પણ આમ બને એમાં નવાઈ જરાકે નથી. કવિશ્રી ન્હાનાલાલ જેના લખનાર હોય તે નાટક કલ્પિત હોય કે ઐતિહાસિક પણ એ ભાવના-પ્રધાન બન્યા વિના રહે જ નહિ. એમના નાટકના મંદિરમાં સિંદ્ધાસને એકેલી દેવમૂર્તિ તો હમેશાં હોય છે કોઈ સંસાર-કલ્યાણક ઉત્તત ભાવના. એ ભાવના જ કવિનું પ્રધાન વક્તવ્ય હોય છે અને નાટકમાંનાં પાત્રો તથા પ્રસંગો તો એ ભાવનાને અજવાળવા, પુષ્ટ કરવા કે સિદ્ધ કરવા સારુ જ યોગ્યથેલાં હોય છે. આ નાટક પણ અકબરની ભાવનાપરસ્તીને લીધે એવું ભાવનાપ્રધાન બન્યું છે. નાટકમાં અકબર દ્વારા રજૂ થતી એ મુખ્ય ભાવના છે સર્વસમન્વયની, સર્વકલ્યાણની. આ નાટક જેટલું અકબરચરિત્રાત્મેયન માટે છે તેટલું જ આ ભાવનાને માટે પણ છે. પણ દેહવાસનાથી મુક્ત એવા આત્મલગ્નની ભાવના માટે જ્યાં અને જ્યન્ત જેવાં પાત્રો કવિને સર્જવાં પડ્યાં છે તેમ અહીં સમન્વયની ભાવના માટે પાત્ર સર્જવું પડ્યું નથી, પણ અકબરના ઐતિહાસિક પાત્રમાંથી એ ભાવના ઉપસાવાઈ છે. એ ભાવનાના મૂળમાં રહેલી છે હૃદયની અલિખત ઉદારતા, અને આવી ઉદારતાનું અકબરના સંબંધમાં પ્રથમ પગરણુ સ્વાભાવિક રીતે જ હિંદુ અને ઇસ્લામ એ બે ધર્મોનો અને તેમના અનુયાયીઓનો સંકુચિત બેદલાવ બૂલવાની સાથે થતું આ નાટકમાં બતાવાયું છે. શેખ મુખારકનો 'અલેક ને ઓમકાર એક છે' (પૃ. ૬૦) એ બોધ, શેખ સલીમ ચિસ્તીનાં 'પાણી ને આગ એક' (પૃ. ૬૭) તથા 'અનુલંધાય એવી નથી એ પાળો' (પૃ. ૬૮) એ વચનોથી વધુ પુષ્ટ થઈ અકબરના ચિત્ત પર એવી અસર કરે છે કે કાશ્મીરમાંના ક્ષીરબાદશાદને (પૃ. ૧૫૭-૬૦) અને તિલોળીને (પૃ. ૨૪૭-૪૮) એ સંબંધમાં આપેલા જવાબના જેવા ઉદ્ગારો તો અકબરને સ્વસાવસદ્ગત બની જાય છે. એ તિલોળીની સ્ત્રી અને અનન્યનિષ્ઠ ઇસ્લામસંદિગ્ધ (જુઓ પૃ. ૫૮ અને ૨૪૭)

બરની આ ઉદારતા અને તેથી અંતિમ પરિણુનિરૂપ સર્વધર્મસમન્વયની
લાવના સામે પડછ કે વિરોધદર્શનથી તેને ઉગ્મળવા માટે જ રગ્નૂ કરાઈ
છે એ તો સ્પષ્ટ છે. દિંદના દલ સુધીય કમલાએ સંગતતા રહેલા
હિંદુ-મુસલમાન એકતાના પ્રશ્નનો, એક સાહિત્યકાર આપી શકે તેવી
મદદ આપી, આવી સાચી ઉદાર દૃષ્ટિથી કાયમી અંત લાવનાર કવિનો
સદાશય પણ અહીં કામ કરી ગયો છે.

જેમ હિંદુધર્મ અને ઈસ્લામમાં એમ બીજા કોઈ પણ એક ધર્મમાં
બધું જ પરમેશ્વરી સત્ય સમાઈ ગયું હોવાની અકબર ના પાડે છે. એ
જુએ છે જ એવી વિશાળદર્શી નજરે કે એ કોઈ એક ધર્મનો બની શકે
જ નહિ. ૧ આથી એનું મનોરાજ્ય

‘ સન્તસન્તનાં નિરખવાં છે નૂર
ધર્મધર્મના ઝીલવા છે ધર્મમત્રો,

... ...

પ્રભુની પરણપરણનાં
પીવાં છે તીર્થજલ.

... ...

પાંદડાંના કલ્પલગાટ નહિ
વનના જોલ સાંભળવા છે;
ખાડીઓના ઇલગલગાટ નહિ,

૧ જુઓ એના ઉદ્ગારો :

(અ) ‘ પ્રભુ મધરખમાં જ નથી,

પ્રભુ મસરકમાં જ નથી :

પૃથ્વીનો પ્રભુ દરે ત્રિશાઓમાં છે.

પ્રભુ હિન્દુઓનો જ નથી,

પ્રભુ માનવજાતનો છે,

આદમની ઓલાદ આદમિયાનનો છે.’ (પૃ. ૨૪૦)

(આ) ‘ ઈસ્લામ કહે અકબરશાહ ઈસ્લામી છે;

હિંદુઓ ભણે અકબરશાહ હિંદુ છે;

... ...

મહાસાગરના શબ્દો સુણવા છે.

... ...

ચંદ્રારે જોજનું છે અન્તર્વાસી એક્તત્વ' (પૃ. ૧૪૨-૪૩)

એવા એના જ હિંદુઓમાં કવિ વ્યક્ત કરે છે. સંકુચિત ધમત્રનૂનની પાળોને વટારી ગયેલી અકબરની ઉદાર વિસાળ દૃષ્ટિની સહોદરા જેવી એની ધર્મજિજ્ઞાસા પણ તેમાં કામ કરી રહી છે એ પણ કવિએ અકબરના મોમાંથી તેવા અનેક હિંદુઓ? કદાવીને બતાવ્યા કથું છે. અને છેવટે,

‘ અનેકમાના એકને જુલે છે,

એની દેવી આંખ ઊધડેલી છે ’ (પૃ. ૧૫૬)

એમ કહેતા અકબરને સર્વધર્મોના સમન્વયમાં એવું ગીનાભાખ્યું સાત્ત્વિક જ્ઞાન^૨ મળે છે, એની દેવી આંખ (એને કવિએ ‘જેમી’ કહ્યો છે ને એકથી વધુ વાર આતમભૂર્જામાં ને સમાધિમાં પડી જતો વણ્ણ^૩ઓ પણ છે.) ઊધડે છે અને ‘ પૃથ્વીની ધર્મગાયોના ધી ’ જેવો અને ‘ પ્રભુના પરિમલ-પરિમલના ભંડાર ’ ‘ ઈશ્વરી મધપૂજા ’ જેવો દીને ઈલાહી એ રથાપે છે એમ નિરૂપી કવિ સર્વસમન્વયની પોતાની પ્રિય^૪ ભાવનાનો આ

અકબરશાહ તો છે પુણનો બન્દો.

... ...

અકબરશાહ એકદેશનારી નથી,

સમસ્ત માનવમતિનો જ :

અકબરશાહ એક હયાનનો નથી,

જઢાંડના મહાવનનો છે. (પૃ. ૨૪૬)

૧ જુઓ પૃ. ૬૭ની પાંદોળોંધ ચોથી.

૨ ‘ ભવિષ્યં વિમક્ષેપુ તજ્ઞાનેં વિદ્ધિ માર્તિચક્રમ્ । ’ (૧૮-૨૦)

૩ ‘ ઈન્દુમાર અંક ૨ ’ (૧૬૨૭) માં ‘ સંસ્કૃતિઓના સમન્વય ’ ની (પૃ. ૬૪-૬૫. બીજી આદૃત્તિ), ‘ ચિંત્રીતા ’ (૧૬૨૭) માં સર્વધર્મ સમન્વયની (પૃ. ૧૨૩. બીજી આદૃત્તિ), આ ‘ રાજાનશાહ અકબરશાહ ’ (૧૬૩૦) માં આપણે જોયું તે રીતે સર્વધર્મસમન્વય દ્વારા સર્વકલ્યાણની, ‘ ઈન્દુમાર-અંક ૩ ’ (૧૬૩૨) માં રાજ્ય, પ્રજા, દેશ ને યુગની સંસ્કૃતિઓને બદલે એક માનવસંસ્કૃતિની ‘ આબડદાર ભાવના ’ ની (પૃ. ૫૮-૫૯), અને ‘ માપિકા (૧૬૩૫) માં શહેરો અને આમણના ‘ સંસ્કૃતિ ’ અને પ્રદૃતિના

નાટકમાં રિજયધ્વજ ફરકાવે છે. ‘ધર્મ’ અનેક છે, શાસ્ત્ર અનેક છે, સહુનો હરિવર છે એ એક’ એ ‘સમન્વયસ્તોત્ર’ (પૃ. ૧૫૬) તેમજ ‘દશે દિશાઓનો સમન્વય એ આસ’ (પૃ. ૧૬૪), ‘પ્રભુનાં સત્ય પ્રત્યેક મહાધર્મમાં છે : પરમ સત્ય સર્વસમન્વયમાં છે’ (પૃ. ૨૩૨), અને ‘વૃક્ષો અનેક છે, વન એક છે’ (પૃ. ૨૩૪) જેવાં નાટક દરમિયાન આવતાં

સમન્વયની (પૃ. ૮૪) ભાવના કવિએ રત્ન કરી છે એ દૃષ્ટીકત આ સંબંધમાં ખાસ સહારમાં જેવી છે. વસુદાનર્મ અને લગ્નભાવનાથી પ્રસ્થાન કરી, પછી ભારતભક્તિ-સેવાની ભાવના સાથે વિદ્યાસુવિદોથી વૈરાગ્યની ભાવનાનો મહિમા ગાઈ, આખરે પોતાના વનપ્રવેશની સાથે આ સમન્વયભાવનાનો સુલક લક્ષકાર જાળવી, એમણે શ્રીકૃષ્ણ માટે કહ્યું છે તેમ, કવિ ‘સુંદર મરી લખ્ય યયા’ હોય એમ નથી લાગતું? એમનો આવો ભાવનાવિકાસ જોવો હોય તો આપણે એમ કહી શકીએ કે આગલી ભાવનાઓનું ધરાઈ ને આનંદજનન ક્યાં પછી એમની સૂક્ષ્મદર્શી કવિદષ્ટિને જાત વ્યક્તિચક્તિના, કોમકોમના, પક્ષપક્ષના, રાષ્ટ્રરાષ્ટ્રના (ઘોળી, કાળી, પાળી, આર્ય, એન્ડોસેક્સન, સેમિટિક) પ્રબંધપ્રભના અને ધર્મધર્મના કંધડા ને કલહને પરિણામે વિનાશક વિચંવાદના રાગથી પીડાતું દેખાયું, અને એ રાગના પ્રતિકાર માટે ‘સર્વસમન્વય-સર્વકલ્યાણ’નું ઔપચ એમણે સૂચવવા માંડ્યું છે; કોણ કહેશે કે એ ભાવનામાં રિચ્છના ભાવિ કલ્યાણનો સાચો રાહ નથી?

આ ભાવના પ્રત્યેના કવિના પ્રેમનાં મૂળ તપાસવાં જેવાં છે. કોલેજમાં શીખેલા અકબરના ઇતિહાસના અને ટેનિસનના Akbar's Dream એ કાવ્યના વાચનના સરકારોનાં બીજા કવિના ઉદારતા-વિશાળતા-પ્રેમી હૃદયની અતુલ્ય ભૂમિમાં વવાઈ આ ભાવના ઠીકી હશે એમ, નીચેનાં

૨ ‘અકબરસાહે કીધા અવનીતલમાં

ધર્મસમન્વયના મહાપ્રયત્નો,’ (વિદ્યેનીતા પૃ. ૧૨૮)

૨ ‘અકબરના આજ્ઞ સમી ઘાઘસમાજ,’ (દિનકુમાર અંક ૧, પ્ર. ૫) જેવાં અન્યત્ર ઉચ્ચારેલાં વચનોમાં કવિને આ ભાવનાનું સરકારસાદ્યર્થ (ascertainment) અકબર સાથે જ છે એમ દેખાય છે તે પરથી, સમન્વય છે, પણ એ સાથે જ, ગોવર્ધનરામની ‘સરસ્વતીચંદ્ર’માંની સસ્કૃતિઓના ત્રિવેણીસંગમની ભાવના પાછળ રહેલી સમન્વયદષ્ટિની પણ, એમની વામભાવના કે પ્રણયમીમાંસાનક નેટલી જ, અસર કવિ પર થઈ હોવાં જોઈ એ એમ પણ લાગે છે.

ઉચ્ચારણો નાટકમાંની આ પ્રધાન ભાવનાની જ ધૂન ગમવે છે. ‘સુલક-
યે-કુલક! સર્વસમન્વય! સર્વકલ્યાણ!’ તો જાણે અકબરજીવનકાવ્યનું
અને આ નાટકનું કુવપદ હોય તેમ, અકબરને આપણે પ્રથમ જોઈએ
છીએ ત્યારથી તે નાટકમાં એ આપણી વિદાય લે છે ત્યાં સુધીમાં, એ
મંત્રનું એકચુતિ ગાન એને મુખેથી નીકળ્યા જ કરે છે. પરિણામે, અકબર
આ ભાવનાની મૂર્તિ કે પ્રતિનિધિ કે હિમાતા બની ગયો છે.

આ ઉપરાંત ખીજી પણ એક-એ પોતાની પ્રિય ભાવનાને અહીં લાવ-
વાનો મોહ કવિ ખાળી શક્યા નથી. એમાંની એક છે કામ વિં પ્રેમની,
વિલાસ વિં હૃદયનિઘ્રકની ભાવના, જે અહીં ખીજા અંકના ત્રીજા
પ્રવેશમાં ફકીરખાદશાહ અને અકબરના સંવાદમાં અને તેજ અંકના
ચોથા પ્રવેશમાં અનારકળી સાથેના અકબરના સંવાદમાં કવિએ જરાક
અપ્રાસંગિકતાનો દોષ વહેરી લઈને પણ રજૂ કરી છે. ફકીરખાદશાહ
અકબરને રસિકાઃ કામવર્જિતાની ફિલસૂફી સમજાવી ‘કામ કે વિલાસ
કે વિદાર’ કરતાં પ્રેમનું રથાન તો ઊંચું ને નિરાળું છે એ શીખવે છે.
અનારકળી અને અકબર વચ્ચેના સંવાદ તો ‘જયા અને જયન્ત મના
નૃત્યદાસી અને જયા વચ્ચેના અને ‘ઈન્દુકુમાર-અંક ત્રીજા’ના છંદો
પ્રવેશમાં આવતા પ્રમદા અને કાન્તિ વચ્ચેના સંવાદ જેવો જ છે. એ
પ્રવેશમાં અનારકળી નૃત્યદાસી અને પ્રમદાની બહેન જ બની જઈ દેક, રૂપ
ને હૃદયોની પૂજનો-વિલાસનો-પક્ષવાદ એવી દલીલો સાથે કરે છે કે અકબર
એની સાથે સમજ ચર્ચા કરી શકતો નથી (આખાય સંવાદમાં અકબર
અનારકળી કરતાં ધણું જ ઓછું બોલે છે) પણ રાધે ભરાઈને એની
માફ કરવા ધારેલી સજા ચાલુ રાખે છે. એને અંગે થોડો વખત તો એવું
બને છે કે અકબર કરતાં અનારકળી જ વાચકની સદાનુમતિ છતાં જાય છે
અને ‘આ તો છે બાદશાહીની, હવસપૂજારીઓને શિક્ષા’ એ અકબરના શબ્દો
તો જાણે અકબરના એ કૃત્યના ખ્યાલની ઘડતરીકે કવિએ વાપર્યાં કે
એવું વાચકને લાગવા મંડી જાય છે. પણ તરત જ બોલાતા નિરુપદ

‘ધાપને પુણ્યના વાધા સમવળાં

હવસપૂર્ણનાં હવસી ધમગીઓ

એ જ છે પૃથ્વીનાં પરમ ભાર.’

એ રાષ્ટ્રો, દેવવિદ્યાસની વૃત્તિને સાવ કુદરતી કહી તેને સત્કારવાનું કહેતી
અનારની દલીલોની સંપ્રદાયનાં ખ્યાલ આપી, અકબરના કૃત્યને વાગળી
કરાવવાનો જરાક પ્રતીનિકર પત્ત કરી જાય છે. મેવાડમાં થતા વિદ્યા-
સના આગમનને સચિંત નયને જોતા મરજોન્મુખ મદારાણા પ્રતાપની
‘શિશોદિપાનાં સંન્યાસ ને તપશ્વર્ણના ભાવી વિગેની દ્વિદર (૫ ૨૫૬-
૨૫૮)માં પણ કવિએ વિદ્યાસનિંદા કરી ત્યાગમદિમા ગાયો છે. કવિની
બીજી ભાવનાઓમાં લગ્નરનેદની, રસિક નિર્મળ દાંપત્યની, બીજા અંકના
પહેલા અને ત્રીજા અંકના સાતમા પ્રવેશમાં અકબર ને સક્ષીમા બેગમના
દાંપત્યના સુગમ ચિત્રમાં મુચિત રીતે મૂર્ત થઈ છે. કવિની વસંતભાવના
દીને ઈલાહીની સ્થાપનાના પ્રસંગને વસંતપંચમીને દિવસે યોજીને વસંતનો
મદિમા સમજાવવાની (૫. ૨૩૨-૩૩) કવિએ લીધેલી તકને લીધે આ
નાટકમાં જરાક ડોકિયું કરી ગઈ છે. નાટકનાં વસ્તુ, પાત્રો ને વાતાવરણ
ઐતિહાસિક હોવા છતાં એ ત્રણેય તત્ત્વો કવિની ભાવનાશીલતાથી કેવી
રીતે રંગાઈ ગયાં છે ને એમ બતાવવાથી પ્રસ્તુત નાટક વસ્તુ-પાત્રો-વાતા-
વરણમાં અન્ય નાટકોથી ભિન્ન હોવા છતાં એ કેવી રીતે એના બાહ્યાંતર
સ્વરૂપમાં કવિનાં અન્ય ભાવનાપ્રધાન નાટકો જેવું જ બની ગયું તે
આ બધી લોકીકત સમજાવી દે છે.

અને જેમ એ ભાવપ્રધાન નાટકોમાં તેમ અહીં પણ અહીં તહીં ઉચિત
સ્થાને ગોઠવાયેલાં કાવ્યો ને ગીતો નાટકનો શોભામાં અભિવ્યક્તિ કરે છે.
નાટકનો ઉપાડ ગીતથી થાય છે અને અંત પણ ગીતની સુરાવલિના ગુંગન
સાથે જ આવે છે એ ખાસ જવાબ જેવું છે. અદૃશ્ય સત્ત્વો એનાં ગાનારાં
છે એ એના કૌતુકાશની કે ગ્રંથી કવિના તરફથી એના કિંમત
જાણી નથી, પણ ત્રીજા નાટકના ‘કારસ’નો ધર્મ તે બતાવે છે તેમાં
તેની ખરી ખૂબી રહેલી છે. ‘દાળનાં ચોધડિયા વાગે સૌભાગ્યનાં’ એ
કુરુક્ષેત્રની ખૂતાવળનું પહેલું ગીત ‘ત્રિદાળના સમ્રાટ’ અકબરના

વિનયની અને એથી આવનાર ભારતના સૌભાગ્યની મંગલ
 વધામણી ખાય છે, અને 'આજ જગત કાલજ્યાં રે, ઉત્સવે ઊજવાય
 દેવતીથ'માં' એ સમાપ્તિગાન વચમાં નિરૂપાઈ ગયેલા અકબરજીવન પર
 'ઊજળું' મિતાક્ષરી ભાષ્ય^૧ બની જાય છે. એ રીતે અકબરચરિત્ર :જૂ
 કરતા આ નાટકની અનુકૂળ ભૂમિકા અને ઉપસંહાર અનકમે વિષ્કંભક
 અને હેતુકા 'અન્તર્નાટક' (એને અ-તર્નાટક કરતાં સમાપ્તિદ્રશ્ય-Epi-
 logue-જ કહેવું ઘટે, જેમ વિષ્કંભકને પ્રસ્તાવના કે Prologue કહે-
 વાય તેમ :) સમગ્રમાં થાય છે તેના કરતાં આ બે, આખા નાટકને આવ-
 સમગ્રના (Unity of impression) સાધી આપતાં, ગીતોમાં જ
 યોગ્યથેષ છે. નાટકમાંનાં બાકીનાં ગીતો પરત્વે એટલું કહી શકાય કે
 એમાંનાં ઘણાં પ્રસંગાનુકૂલ છે, કેટલાંક પાત્રાનુકૂલ છે ને કેટલાંક નાટકની
 મુખ્ય ભાવનાને ને વાતાવરણને ખાતર મુકાયાં છે. 'આજની રાત રહો
 ગુધુવીર,' 'મહારાજ એસર ખેલો,' 'આ ત્રિંદગીના જહાજો' અને બીજાં
 ઘણાંમાં પ્રસંગાનુકૂલતા રહેલી છે એ તો તરત કળાઈ આવે છે.
 'ફૂલડાં જળે-જળે રે' અને 'પંખિણી પ્રેમવનની' એ રૂપમતીના જેવાં
 ગીત જેમ પાત્રાનુરૂપ ને પાત્રગત ભાવને અનુકૂલ છે, તેમ 'ભરેલા વિશ્વમાં
 આ દિલનાં સિંદાસન ખાલી' એ અનારકળીની ગમ્મત પાત્રાનુરૂપ હોવા
 સાથે એ પાત્રની જીવનફિલસૂફી રજૂ કરે છે. 'ધર્મ' અનેક છે રે' એ
 ગીત તો સીધી રીતે અકબરને ભાવતી ભાવનાનું જ કથન કરે છે અને
 'હો શરમણ, આવજો અમ ઘેર' તથા 'આ જગની ઝાળો શમવે એ કપાં
 છે અમૃતમેદુલા' એ ગીતો જગતના અધાર સામે ફરિયાદ કરી એને
 વિદારવા કોઈ સન્તને માટે પુકારે છે. કવિ ગંગના છપ્પા, નાહરિતો
 ગોમાતાની ફરિયાદ વ્યક્ત કરતો છપ્પો, પૃથ્વીરાજના પ્રનાય પરના ઐતિ-
 હાસિક પત્રમાંના દુહા, રાયપ્રવીણે ગાયેલું યુગલચરણ મનુ રઘુરા-

૧ એવું બાષ્ય સંવાદમાં રજૂ કરાયું છે અકબરના અવસાન પછી તરત
 ગાલીબ, રામ માન, આદિ યાત્રીએ એને આપેલી અંજલિઓમાં (પૃ. ૩૧૪-૧૫).
 પૃ. ૨૩૭ના પૂર્વાર્ધમાં પણ એવું છે, પણ ત્યાં એકલી પ્રશંસા છે, બાષ્ય નથી.

ફામ એ ગીત, મહેરનિસાએ ગાયેલાં દાદીઝની 'તાઝે બનાઝે ની બનો' એ ગઝલ : એ સૌ પ્રાચીન ગીતોના નાટકમાં ધમેલા અવનરણુનું તેમજ અંગ્રેજીનાં પાંચ સ્તવનગીતોનું પ્રયોગન પણ સ્પષ્ટ છે. વળી ચિતોડનો, ગુજરાતનો અને કાશ્મીરનો મદિમા ગાતાં 'જય દ્વિત્રિપતીય' ચિતોડ,^૧ 'અમ ગુજરાતણનાં બાણુ' અને 'સરવરિયું હોટી હોટી આ જય' એ ગીતોય (જેમાંનાં છેલ્લાં બે તો ગુજરાતણો ને કાશ્મીરિયણોને ક'ંઈથી ગવાતાં વણુવ્યાં છે.) જ્યાં એ મુકાયાં છે ત્યાં સાવ પ્રયોગનરહિત નથી લાગતાં, પણ તે તે પ્રદેશની વિશિષ્ટતાઓનું યોગ્ય વાતાવરણુ જમાવી આપે છે.

આ સમગ્ર ગીતસમુદાયમાં 'વૃદાવનની સન્તમંડળી' (કવિએ જેમ 'વિશ્વગીતા'માં બધા પયગંબરો ને ધર્મપ્રવર્તકોનો સમૂયો યોજ્યો છે તેમ આ પ્રવેશમાં અકબરી યુગનાં બધાંજ સતોને અકબરના અને વાચકોના લાભાર્થે એકાં કરી દીધાં છે) એ પ્રવેશનાં ગીતો પોતાની વિશિષ્ટતાઓને લીધે જુદાંજ તરી આવે છે. નંદલાસજીનું 'અણુ અણુમાં રમે રાસ,' મીરાંનું 'આલખરો મેહુલો ગાગે મહાર,' હરિદાસજીનાં 'આવો માણો રસિકવરની કુંજે, રસરાજ' અને 'હો પ્રજારાજ ! તારી વાંસગીએ,' અને સુરદાસજીનાં 'દુનિયા જોવી કીધી દૂર' ને 'લહરિયાં સાગરમાં ન સમાય' એમ ચાર સતોનાં એ જ ભજનોમાં (અલગત એની ગેયતા ભજનોની નહિ પણ રાસની છે), એનાં ગાનારનાં ગળાંની પાછળ કવિશ્રી ન્દાનાલાલનો કંઈ વરતાય છે તોય, થોડી પાવાનુદ્વેષતા છે એ જોઈ શકાશે. એ ગીતોમાંનું સંગીત, લય, સંસારવિમુખ સંસારચિરમારક ભજન-મસ્તી, કાવ્યસમગ્રમાંથી સ્ફુરતા આધ્યાત્મિક ભાવનો ભગવો રંગ,^૧ અને અગોચર-અનહદ-ના પ્રદેશનું દર્શન-સ્પર્શન-કવન, એ ગીતોમાંનાં ચારને આ નાટકમાંનાં ગીતોમાં તેમ કવિની સમગ્ર કવિતામાં આગલી હરણમાં

૧ આ રંગે રંગાયેલાં ગીતોનું સંખ્યાગ્રણુ આ નાટકમાં ઝાઝું છે. એ આ છમાં 'હો સરમણુ આવજો અમ ઘેર,' 'આ જગની ઝાણો રામવે,' 'આ ત્રિંદગીના જહાજે' અને 'ધર્મ' અનેક છે ૨' એ ગીતો કેળવતાં જણારો. નાટકમાંની ભાવના અને અકબર પોતે જ એ રંગે રંગાયે છે એટલે આમ બને તેમાં નવાઈ શી ?

મૂકી દે છે, અને એને એનાં ભાવમસ્ત ગાનારાંના જ કંઠે ગવાતાં સાંભળવાના અકબરને મળેલા અમૂલ્ય લક્ષ્યાવાની ઈર્ષ્યા સહૃદયોમાં ઉપજાવે એવાં છે. એ ગીતોમાં જો એકતારાનો ને વાંસળીનો મુગ્ધ સંભળાય છે તો ‘કસુંબલા કીધા નાહોલિયા’માં મૃદંગ કે દોલક પરની ધાપનો અને ‘જય કેસરચીર રણધીર રમે’ એ રણમીતના શુભદ શૈયંલલકારમાં પરધમના અવાજ ને સિંધુકાના મરદાની મુર સંભળાય છે. લોકગીતોના ઢાળોમાં પોતાના કાવ્યરસને વહાવતાં જે સફળતા કવિને મળી છે તેવી જ સફળતા આઁણી છંદના પ્રયોગમાં (જેમ ‘વિશ્વગીતા’માં^૧ તેમ અહીં^૨ પણ) એ ખીજ ગીતમાં કવિને મળી છે એ એજીપ્સ છે. એ એ પણ બતાવી આપે છે કે કવિ શૃંગાર અને અધ્યાત્મભાવની માફક વીરરસનેય કુશળતાપૂર્વક કવી શકે છે.

કવિનાં ગીતોનાં એક વિશિષ્ટતા જેવા જેવી છે. એમનાં નાટકોમાં મૂકાતાં ધણાં ગીતો આમ તો સ્વતંત્ર જ લખાયેલાં હોય છે અને પછી નાટકોમાં ઉચિત સ્થાને તેમને કવિ ગોઠવી દેતા હોય છે આથી નાટકમાં પ્રસંગ કે પાત્ર કે ભાવને અનુકૂળ લાગતાં એ ગીતોની નાટકપૂરતી પ્રસંગાનુકૂલતામાં સ્વતંત્ર કાવ્યો તરીકે એ બહાર પણ શોધી શકે એવી, કવિતાને કામની, સર્વકાલીનતા પણ હોય છે, જે ‘આજની રાત રહો રઘુવીર,’ ‘હો શરમણ આવજો અમ ઘેર,’ અનારકળીની મઝલ અને એવાં ખીજ ધણાં ગીતોમાં જોઈ શકાય છે. ‘વનિ, અલંકારો, કલ્પનાલાલિત્ય, ભાષામાધુર્ય જેવા ગુણો તો આછાવટા પ્રમાણમાં બધાં ગીતોમાં છે, પણ એમનાં ‘જય કેસરચીર રણધીર રમે,’ ‘આભમાં ઊગતો દલાનો ચંદ્ર ઊગ્યો,’ ‘ફૂલડાં જળે-જળે રે’ (‘દેવાકુંજે વિધ્વનિકુંજે, વનમાં, જનમાં, રણમાં’), ‘હો મનનજી તારી વાંસળીએ,’ ‘લહરિયાં સાગરમાં ન સમાય’ જેવાં ગીતોમાંનું પદલાલિત્ય અને સ્વરસંગીત એક ગણાવવા જેવું આકર્ષક તત્વ છે. કવિ પોતે બલે સરસ રીતે ગાઈ શકતા ન હોય. પણ એમને લોકગીતોનું સંગીતસૌંદર્ય પારખનારી સૂક્ષ્મ અવજેન્દ્રિય છે અને એથી જ

એ માધુર્યઝરતાં અનેક ગીતોના રચયિતા બન્યા છે, એ વાતની એનાથી પ્રતીતિ થઈ જાય છે. અક્ષયત, નાટકમાંના ઓગણત્રીસે ગુજરાતી ગીતો (એમાં કેટલીક ગઝલો પણ છે) એક સરખી દેશનાં નથી, (પહેલી પંચતમાં મૂકવા લાયક બારેકને? ગણી શકાશે) તોપણ આટલાં ગીતોથી નાટક પર કાવ્યરસનો અભિપ્રેક કરી કવિએ અનેક અંતિદાસિક પ્રસંગોથી ભરપૂર એવા આ નાટકને શુદ્ધ બની જતાં અટકાવ્યું છે એ તો ચોક્કસ. રા. ન્દાનાસાહ્ય ઇતિદાસકારે પછી ને નાટકકારે પછી, પણ સૌથી પ્રથમ તો છે કવિજ. એમના એ કવિસ્વરૂપે નાટકમાં પોતાનો ભાગ તો ભજવવો જ જોઈએ ને ?

ને એમ તો નાટકનાં કોંસમઠ્યાં અભિનયસૂચનોમાં તથા પાત્રોના સંભાષણવાળી ડાહ્યનૈસીમાં પણ કવિ કવિજ રહ્યા છે. એથી જ તો ઇતિદાસપોથીમાંથી સૌધાં ચાલ્યાં આવતાં પાત્રો જભો કવિની જ ભાષામાં કવિની જ ભાવનાઓ ઉચ્ચારી રહ્યાં હોય એમ ધણીવાર લાગે છે. પણ ડાહ્યનૈસીમાં યથાપાત્રતા આવતી નથી અને ભાષા બધી વખત એક જ ઢાળાની રહે છે એમ નિર્વિવાદપણે કહી શકાશે નહિ. નગરશેઠ અને કવિરાજ દર્શોછ આદાના મોમાંથી નીકળતી ભાષારે તે પાત્રોના વ્યક્તિત્વનો ખાસ આપી તેમનાં પાત્રોને સજીવ બનાવી શકે છે ખરી. ક્યારેક મિતાક્ષરી ને સચોટ (એક જ ઉદાહરણ : રાંચપ્રવીણ ને અકબરનો સંવાદ,

૧. પૃ. ૩૨૩માં પર અપાયેલાં ગીતોના અનુક્રમાંક પ્રમાણે આટલાં : નં. ૩, ૫, ૬, ૧૨, ૧૭, ૨૧, ૨૨, ૨૬, ૨૫, ૨૭, ૨૮ અને ૩૧.

૨ જુઓ : અકબર : કુશળ તો હો ને ? નગરશેઠ ?

નગરશેઠ : સમ્રાટ પ્રમાણેસ્તો, આવમખનાહ !

આદરણીયનાં દર્શને કર્મીના નહિ રહે.

...

નગરશેઠ : ને મહાજનની પેશકસ ને ઘાળ

પણ માણેકચોકમાં થશે ને ?

અકબર : વારેવારે પેશકસ ન હોય, શેકજી

પુ. ૨૦૮), કચારેક તેજસ્વી વાફુછટાવાળી (દા. ત. અનારકળીની, અં. ૨, પ્ર. ૪માં), કચારેક ભાપણિયા, કચારેક કાવ્યમય, કચારેક લાગણીઓ ને ભાવોર્મિઓ ઉછાળતી, કચારેક કૃત્રિમ, કચારેક નાટ્યાનુકૂલ એવી ઝોલનરૌલોની સિદ્ધિઅસિદ્ધિઓનું દર્શન નાટકમાંથી આપણને મળી રહે છે. એમાં ધણાને ખૂંચે એવું તત્ત્વ એમાં ફારસી શબ્દોનો જે બહોળા પ્રમાણમાં ઉપયોગ થયો છે તે છે. મુગલ જમાનાનું ને પાત્રોનું આ નાટક છે તો મુગલ દરબારની ભાષાનું થોડું તત્ત્વ એ વાતાવરણને યોગ્ય ઉઠાવ આપવા માટે જરૂરી છે એવી માન્યતાએ કવિ પાસે આમ કરાવ્યું લાગે છે. ફારસી શબ્દો ને વાક્યપ્રયોગો ('સુલહ-યે કુલ્લ' : 'બ સરો ચરમ, બ ભતો છગર' : 'જલ્સે જલાલુદ્દ' જેવા) ઉપરાંત 'અયિ અખતરે ઈલાહી !' જેવી સ્વતંત્ર ગઝલો ને હાદીઝની 'તાજે બતાજે નૌ બનો' એ આખી જ ગઝલ પણ નાટકમાં ઉનારાઈ છે તે એ જ આશયથી. એ સંબંધમાં, નાટક જે ગુજરાતી ભાષામાં લખ્યું છે તો નિર્ભેળ ગુજરાતી ભાષામાં જ અકબર ને અબુલફઝલ જેવાં પાત્રો પાસે બોલાવડાવડું જોઈએ એ મત વાજબી લાગે છે. વળી ફેટલીક વાર તો ફારસી શબ્દોની સાથેસાથ જ અથવા ત્યાર પછી તરત જ સંમૃત શબ્દો પણ વપરાય છે ત્યારે તો વાતાવરણ ખાતરે ફારસી ભાષાની સંગતિ જળવાતી લાગતી નથી. હા, એક વાત છે : આ નાટક જે ભજવાય તો મુગલ

નગરશેઠ : રાજદોષ બાદશાહ

કહ્યાં હોય છે અમારે બારણે ?

ન ચાલે : હોં ! લેવી જોઈએ. ' (પ. ૧૫૩)

આટલા શબ્દોમાંથી અમલવાદી નગરશેઠનું વ્યક્તિચિત્ર નથી ઊપસી આવતું ?

(બ) 'કવિરાજ : એ પાધ ન નમે, ભા ! ન નમે,

મુવ ચળે, મેર ટો

કે મગ ગરડે દિમવાન,

પણ એ પાધ ન નમે.

એ-એ ! અપમાન થાવા ન દેવાં

એય છે એટલે ને બહુમાન. ' (પ. ૨૧૮)

જમાનાના પોશાક ને ઘઢીયહેણવાળાં પાત્રો એ દરગારી વાતાવરણમાં ફેડ સુધી વળીને શહેનશાદને સીંગદો કરીને છટાદાર રીતે 'બ સરે ચસ્મ બ બનો હુગર' જેવા શબ્દો બોલે તો તે કવિએ ધારેલી અસર અવશ્ય જમાવી શકે. પણ નાટક માત્ર આંખથી વંચાય છે ત્યારે તો ફારસીનું શુગરાતી પરતું આક્રમણ વાંચનારને મૂંઝવણમાં નાખે છે. કોઈ કોઈ ફારસી શબ્દો તેમના શુદ્ધ કે સાચા અર્થમાં વપરાયા નથી એમ પણ જણાકારો જણાવે છે.

'ભજવાય તો ?' હા, નાટક આખું ભજવે લાંબું છે અને ચાલુ રંગભૂમિને અતુકૂળ બરતું નહિ નીવડે, પણ 'મધ્યભારતની મહારાણીઓ' અને 'ચિતોડગઢ' એ પહેલા અંકના બે, 'દુદાવનની સન્તમંડળી' અને 'નવરતન દરબાર' એ બીજા અંકના ત્રણ, અને 'દીને ઈલાહી', 'આરાવલીના કોતરોમાં', 'હાફીઝગઢ', 'મહામુગયા', 'એકલવાયો બાદશાહ' અને 'અનન્તની યાત્રાએ' એ ત્રીજા અંકના પાંચ, મળી કુલ દસ પ્રવેશોમાં રંગભૂમિયોગ્યતા ને નાટ્યતત્ત્વ એવા પ્રમાણમાં છે કે તે પ્રવેશો ભજવાય તો રંગભૂમિ પર સફળ નીવડે એવો ધણો સંભવ છે.^૧ અલ્પત્ત તેની સફળતાનો આધાર. નાટકના ખરા પ્રાણમાં જીતરી તેને તથા પોતાને ભજવવાના પાત્રને પૂરું સમજી લેનાર અને ડોલનચક્રીને તેમના જાવના હાર્દને વ્યક્ત કરે એવી છટાપૂર્વક ઉચ્ચારી શકનાર સંસ્કારી અભિનેતાઓ પર, અને મારમાર કરતા ત્વરિત કાર્યવિહાસની અને દક્ષ-ધડકાવતાં દૃશ્યોની અપેક્ષા કોરે મૂકીને એમની કલા જોવા-માણવા આવેલાં સંસ્કારી નરનારીઓના અનેકા ત્રેક્ષકદંડ પર, ધણે અંશે રહેલો છે. શુગરાતની અલિનવકલા અને રંગભૂમિ જો સતેજ ને

૧ શુગરાતના કુશળ અભિનેતા રા. ચંદ્રવદન મહેતાએ 'અકબરશાહ' ભજવવા જેવું છે એમ કહી પોતાનું કે શુગરાતનું કોઈ નાટકપર હોય તો તેને ભજવવા મઠિ પહેલી તકે હાથ ધરવાની અમિતવાચ્યજન કરી છે એ વાત આ શુદ્ધાના સમર્થનાર્થે અત્ર સંભારવી જોઈએ. અલબત્ત, એમને પણ કેટલાક પ્રવેશો પસંદ કરવા પડે, ને કેટલુંક ફેરવવું પડે એમ તો ખરું જ.

પ્રગતિશીલ હોત તો કવિનાં જેવાં શ્રાવ્ય મનાતાં નાટકોના તત્ત્વમાંથી અલિનય યોગ્યતા કે દરખાનું તેજ કેલુંક—જરાક કે જરાય નહિ?—નીકળે છે એ થોડી ખોટ ખખીનેય, ચકાસી જોવાના સાદસિક અખતરાઓ એક—એ નહિ, કેટલાક થયા હોત. એવી દૃષ્ટિહીનું સાદસશ્ન્ય દશા એની અસારેય પ્રવર્તે છે. એટલે ‘અકબરશાહ’ માંના ઉપરકલા પ્રવેશોની વાંચનામાં દેખાતી અલિનયયોગ્યતાને અલિનયયોગ દ્વારા કસી જોવાનો દિવસ તો કોણ જાણે આંવે તો !

એ દિવસ કદીય ન આવે તોપણ એક સુવાચ્ય કૃતિ તરીકે ‘શાહાનશાહ અકબરશાહ’ ને બહુ આંચ નહિ આવે. ભણે એમાં નાટક કરતાં કવિતા, કવિતા કરતાં સમન્વયભાવના, સમન્વયભાવના કરતાં અકબરચરિત્રસંકીર્તન, અને અકબરચરિત્ર કરતાં ઇતિહાસ આગળ થઈ ગયેલ લાગે, Innumerable and loosely connected scenes, constant shifting of place, prolonged time.....’ એવો શેકસ્પિયરના ‘*Antony and Cleopatra*’ નાટક માટેનો અભિપ્રાય આનેય કેટલેક અંશે લાગુ પડે એવો ભણે લાગે, પણ એના વાચન વેળા, વીતી ગયેલા ભૂતકાળમાંથી ફરીવાર સજીવન થતા એ પ્રતાપી મુગલ પાદશાહ અને તેવા સમકાલીનોના દર્શન ઉપરાંત ઇતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન અને કવિતાની પુનિત ત્રિવેણીમાં સ્નાન કરવાનું બનશે, અને એ લાભ કંઈ ઓછો નથી.



‘સ્વપ્રદ્રશ્ય’ : એક સમીક્ષા

સાહિત્યકારે ધણીવાર પોતાની જાતને પોતાના પાત્રોમાં ઉતારતા હોય છે એ વાત જાણીતી છે. ચિત્રકારને જેમ પ્રતીક (model)ની જરૂર પડે છે તેમ કદાચ સાહિત્યકારને શબ્દોમાં પ્રતિનિર્માણ કરવા સારું કાર્ષ્ણ્ય કે પ્રતીકની જરૂર પડતી હશે અને તેની શોધ કરતાં સૌ પહેલી પોતાની જાત—ખાસ સ્વરૂપ, સ્વભાવલક્ષણો અને આંતર ભાવનાદેહ એ સૌના બનેલા પોતાના વ્યક્તિપિંડ—તરફ તેની નજર જતી હશે. અથવા, ખીજું કદપીને થાક્યા બાદ, પોતાના જીવનના હાથ પરના મસાલાનો ઉપયોગ કરવાની તેમને વૃત્તિ કે લાલચ થઈ આવતી હશે. કદાચ તે પોતે કળીય ન શકે એવી રીતે અસંપ્રસાતપણે તેનો વ્યક્તિપિંડ તેનાં પાત્રમાં જોતરી જતો હશે. એની સમજૂતિ આ કે ખીજી ગમે તે અપાય, પણ આમ બને છે ધણીવાર^૧. યોવર્ધનરામે સરસ્વતીચંદ્રમાં અને રમણભાઈએ રાઈના પાત્રમાં પોતાના મુક્ત ભાવનાદેહની જ પ્રતિષ્ઠા કરેલી છે. એવી રીતે રા. મુનશીએ જગતકિશોરના પાત્રમાં જુવાનીમાં પોતાની કદપના તથા હૃદયને સર કરી બેઠેલી પ્રણયમૂર્તિ માટેનાં તલસાટ ને વેદનાને, પાટલુમાં પોતાનો એકઠો દાખલ કરાવતા લાટના બાહ્ય કાકડમાં પોતાની વિનિર્મીય મહત્વાકાંક્ષાને, અને શિશુમાં પોતાનાં લગ્નજીવન, પ્રણયસિદ્ધિ

(૧) એક લેખક તા એટલે મુઝી કહી નાખે કે “First class fiction is and must be in the final resort auto-biographical... Good fiction is auto-biography dressed in the colours of mankind.”

(૨) ‘વેંગી વસુલાત’નો નાયક (૩) ‘જુજરાતનો નાયક’નો નાયક. (૪) ‘શિશુ અને સખી’નો નાયક.

અને રાષ્ટ્રસેવાને મૂલ કરી છે-એ આપણે જાણીએ છીએ. ‘સ્વપ્રદક્ષિણ’ નવલકથામાં તો તેમણે લગભગ અરધી આત્મકથા આડપડે લખી નાખી છે એ પણ અત્યાર સુધી ઢાંકણું રહ્યું હતું નહિ. પણ હવે તેમની આત્મકથા ‘અંધે રસ્તે’ના પ્રકાશન પછી તો ‘સ્વપ્રદક્ષિણ’ ના સફુલાઈ તે કતુભાઈ મુનશી એવું સમીકરણ (જે પહેલાં સંસ્કૃત કરાવતું તે) નિઃસંકાયપણે કરી શકાય છે. એટલું જ નહિ, પ્રમોદરાય તે મુનશીના પિતા મારોકલાલ મુનશી, અને સુદર્શનના સાર્થકોમાં આર. પી. તે પી. કે. (મણીલાલ કીરપારામ દેસાઈ), પાઠક તે કૃપાશંકર આચાર્ય, મોહનલાલ પારેખ તે સ્વ. મોહનલાલ પંડ્યા ‘કુંગળીયોર’, કેરચારપ તે અંકલેસરિયા અથવા દારાચાનું પ્રતિરૂપ, એમ ‘સ્વપ્રદક્ષિણ’નાં કલ્પિત પાત્રોનાં સાચાં નામરૂપનું પગેડું મળી જાય છે. સુદર્શનની ધક્કરકથા પણ તેની બધી જ વીગતો—માણુભટ્ટની કથાઓ, નાટકો, એની સ્વમધીયતાને તેનાથી મળેલું ઉત્તેજન, જનોઈ વેળા બ્રાહ્મણભાવનાનો ઉદ્વેગ, ગાયત્રીજપ, કલેક્ટરને ત્યાં પિતાની માનહાનિનો અનુભવ અને તેનો પ્રત્યાઘાત, વિચારપરિવર્તન, વિશ્વવપ્રેમ ને રાષ્ટ્રીયતા પ્રતિ સંક્રમણ, પડોદરો કોલેજમાં અભ્યાસ, ૧૯૦૩ થી ૧૯૦૬ સુધીના એશિયા-હિંદના બનાવોની અસર, બૂખાળાનું વાચન, ૧૯૦૨ ની કોમિસનું દર્શન, દેશને રવતંત્ર કરવાની ‘બાલિશ’ યોજનાઓ, છપી મંડળી ઈં ઈં—માં તરુણ મુનશીના જીવનની સાચી હકીકત છે. જાણે ‘અંધે રસ્તે’ તો પાછળથી મુઝેલા વિચારનું પરિણામ, બાકી તો પોતાના તરુણ જીવનની કથા મુનશીએ આ ‘સ્વપ્રદક્ષિણ’માં જ માત્ર વ્યક્તિઓના નામફેર સાથે લખી નાખી હોયની! માત્ર એક હકીકત, મુનશી તેરમે વર્ષે ને મેટ્રિક થયા પહેલાં પંચણી ચૂક્યા હતા તે, બહોં નથી મુકાઈ. એ મુકાઈ હોત તો પછી સુખોચના-ધની પ્રકરણો ક્યાંથી લાવી શકાત? ને તે પાત્રો તથા સુદર્શનના તેમની જોડેના સંબંધને લીધે કથાવસ્તુને જે ધક્કા ને વળાણ મળે છે તે કઈ રીતે આવત?

પણ માણ્યું તેનું સ્મરણ કરવાનો લદાવો લેવા જ મુનશીએ આ કથા લખી લાગતી નથી. એમનું મુખ્ય લક્ષ્ય તો રહ્યું છે પોતાની કરતાં પોતાના

કોલેજદિવસોની, અને ૧૯૦૬-૦૭ ના રાજકીય જીવાળની ઓળે પોતાને તથા પોતાના સાથીઓને કેવી રીતે બીજી નાખેલા તેની, વાત કહેવા પર જ. સુદર્શનની સંસ્કારજન્યતાની કથા તો એની પૂર્વપીઠિકા લેજે, દેશી અમલદારનો એ દોકરો રાષ્ટ્રભક્તિ અને વિશ્વવત્રેમ તરફ કેમ ધસ-હાતો ગયેલો અને રાજકીય વાતાવરણ આવું જન્યું ત્યારે તેનાથી રંગાર્થ જવા તેમ તેમાં ભાગ લેવા એ કેવી રીતે તૈયાર જ હતો એ બતાવવા, મુદાર્થ છે. આમ ખરી રીતે તો ૧૯૦૫ ના હિંદના રાજકીય પ્રવાહોની મથાદશ્નમિમાં ગોઠવાયેલી ગુજરાતના યોગ મુખ્ય ભાવનાશીલ જીવાળોના તે કાળના ઉત્સાહનાં ભરતીઓટની આ કથા છે. એમાં પોતાની સાંભરણી અને પોતાને વિષેની હકીકત કહી નાખવાની તક મળી મર્થ તે મડપી લઈ મુનશીએ એક ધાએ બે પક્ષી મારી લીધાં છે એટલું જ.

પણ આપ કર્તાના હાથમાં એક નિમિત્ત છે, સાધન જ છે, એ મિત્રે એમને બતાવવું તો છે આપણા દેશના જીવાળોનું માનસ અને કરવું છે આપણા રાષ્ટ્રરોગનું નિદાન (Diagnosis). જીવાળો પરત્વે એમને મુખ્યત્વે એ કહેવું છે કે 'દર વર્ષે' બી. એ. થાય છે તેમાંથી બે ટકા પણ કોલેજમાં સેવેલી ભાવનાઓ જ મહિના રાખી શકતા નથી. એ બધા નિર્મોલ્ય બની સંસાર સાથે સમાધાન કરી લે છે.'^૫ આ વસ્તુસ્થિતિ મુનશીના ચિત્તને ઠીક ઠીક બેઠી હોય એમ આ કથાથી, એમની 'એક સામાન્ય અનુભવ' એ વાર્તાથી, અને 'જીવનમંત્રની ગોધમાં' એ મનનમાળામાં એક સ્થળે આ જ મુદ્દાની એમણે કરેલી ચર્ચા પરથી આપણને સમજાય છે. સુદર્શનના શિવલાલ, અંબેલાલ, દેરચારખ, પંજાકાકા આદિ મિત્રો તેમણે આવેશભરે 'હિન્દુશરણી, અને દેખાય છે તેમ થોડો સમય સેવેલીય, એવી માને મુક્ત કરવાની ભાવનાને દોઢાં દર્શ સંસારમાં પોતાના રાહ પકડી લે છે અને એનો આઘાત ખમતો સુદર્શન લાંગી પડે છે, એવો આ કથાનો અન્ત લાવી મુનશીએ આ બતાવી આપ્યું છે. આનાં સચિત કારણોમાંથી આટલું

(૫) પ્રક્ર ૧૦, પૃષ્ઠ-૨૨૬, બીજી આવૃત્તિ. (આખાં લેખમાં નિર્દેશોલ પૃષ્ઠાંક બીજી આવૃત્તિનો જ છે.)

નીકળે છે કે સુદર્શનના કેટલાક સાથીઓનો ઉત્સાહ હતો માત્ર પાણીનાં ફીણ જોવો જ, અને તેમની માને મુક્ત કરવાની વાતો તેમના કંઠમાંથી જ નીકળેલી, હૃદયમાંથી નહિ. તેમની અનન્યનિષ્ઠ ઉપાસના પ્રેરે કે તેમની સમસ્ત પ્રવૃત્તિઓનું સંચાલકબળ બને એવી સમ્યક્ષ (sincerity, earnestness) જિંજણ એનાં હતાં નહિ, એટલે વાસ્તવસ્થવનનો જરા જેટલો સંરપર્શ થતાં એમની ભાવના કયાંય જડી ગઈ. અને બીજું એ કે, જેમનામાં એ ભાવના જરા જિંડી ગયેલી એવાઓ પણ રમતા હતા માત્ર આવેશ ને ઊર્મિના પ્રદેશમાંજ. એટલી ઊર્મિની ભૂમિકાથી વિચાર ને જ્ઞાનની ભૂમિકા સુધી તેઓ પ્રગતિ કરી શકેલા નહિ. જુવાનોમાં દેશની વાસ્તવિક પરિસ્થિતિના જ્ઞાનની અને જનમાનસના અને દુનિયાના અનુભવની જિજ્ઞાસ, તથા ‘દેશભક્ત ભક્તિથી ચવાપ, જ્ઞાનથી નહિ’^(૬) એ દમામભેર ઉચ્ચારતા, મૂત્રની અપૂર્ણતાં કર્નો દર્શાવી આપે છે. આ કથાના જુવાનોમાં આ જ્ઞાન નથી. પરિણામે કોઈ અખાડાથી, તો કોઈ શુરુકુળની સ્થાપનાથી, તો કોઈ વેપારમાં પૈસા કામી તેનાથી, દેશનો ઉદ્ધાર કરવાની પોતપોતાનાં દૃષ્ટિબિંદુથી બાલિશ યોજનાઓ આગળ ધરે છે.^(૭) નારણભાઈ તથા ગીરજાશંકર શુક્લનો જ્ઞાનશૂન્ય ઊર્મિલ ઉત્સાહાતિરેક તો એમને પોતાની કંઈપણના આસમાનમાં જ રમાડે છે અને પ્રથમ ધૂન ને પછી ગાંડપણની સીમા સુધી ધક્કેલી દે છે.^(૮) આગળ ઉત્તેજી તેથી ખરી સમ્યક્ષવાળી ભાવનાભક્તિ આ બધામાં હોત તો ય વધી નહોતો, જ્ઞાન તથા દૃષ્ટિની ખોટ એમને બહુ નડત નહિ, પણ ખરી ભાવનાભક્તિ તો છે એક સુદર્શનમાંજ. ને કેમ ન હોય? તેણે માલાઈનું અધમ લંગૂણચાલન જોયું છે ને તેથી દાઝી જાકયો છે. તેણે દીનમસિન ભારત-માતાનું દર્શન કર્યું છે ને તેની વેદના પિછાણી છે. તેના સાથીઓને આવો કયો અનુભવ, કયું સંવેદન? પણ આવા સુદર્શનમાંય પ્રથમ તો છે આવેશનું—બહુ તો ભક્તિનું જોશ. ખરું જ્ઞાન તો એને જગમેદનજાલ, પાકક અને સૌથી વધુ તો પ્રેમ. કાપડિયાના ઉત્તારો દ્વારા, તેમ જ પ્રથમ

સરતની કોંગ્રેસના પ્રત્યક્ષ અનુભવથી અને પછીથી સાથીઓની ભાવના-મ્યુતિથી મળે એવું કતોરે ચોખ્યું છે. જગમોહનલાલ, પાંડક અને કાપડિયાના ઉદ્દગારો પ્રથમ એને મળે ઊતરના નથી, પણ પાછળથી એમની આગાહીઓ^{૧૦} ખરી પડતી જોતાં, ને ઉપલા અનુભવથી, એને વાસ્તવિકતાનું ભાન થાય છે ત્યારે એનું સત્ય^{૧૧} એને સમજાય છે. પણ એ વેળા એ ભાંગી પડ્યો છે અને તેને ચર્તા બગતરા, નૈરાશ્ય, અને તિરસ્કારની વરાળ નવલકથાને અતિ કર્કશ રીતે આપણા કાનમાં વાગતા તેના પેલા હાસ્ય દ્વારા બહાર નીકળી જાય છે. જોવા જેવું છે કે આ વેદના તેને એકલાને જ થાય છે; તેના સાથીઓ તો એવી વેદના કે ‘કશુંક ખોટું’ થયું છે નો ભાવ સુધાં નથી દેખાડતાં.

પણ સુદર્શનના પાત્રમાં મુનશીએ પોતાની જ પ્રાણ્યપ્રતિષ્ઠા કરી છે. એની વેદના મુનશીની જ વેદના છે. એ વેદનાનાં મૂળ કારણોને અધિકતા અને દુભાયેલી દેશભક્તિની દદંમીસ જેવા ઉદ્દગારો આથી આખા પુસ્તકમાં ઠેરઠેર વેરાયા છે. આ રહ્યા તેમાંના થોડાક :

૧. ‘નબાપાં જન્મુએને આ ક્યાંથી મળે ?’ (મારતી : પૃ. ૧૫૦)

૨ ‘શૈમ આપણો ભરો છે. આપણી માનવતા કહોવાઈ. મઈ છે... આપણામાં...વ્યવસ્થિત માનવતા નથી.. આપણા જુસ્સામાં વ્યવસ્થાપક ઉત્ક્રાંતિ નથી.’ (સુદર્શન : પૃ. ૧૬૩)

૩ ‘ઘેટાં પણ નહિ, જોષી ! તેત્રીસ...રહે નહિ.’ (પાંડક : પૃ. ૧૬૫)

૪ ‘તમે મેંઝિની જેવાં સ્વપ્નાં રચો છો, પણ આ છીંટાલી નથી, હિંદુ.’ (પાંડક : પૃ. ૧૬૯)

(૯) ‘તમે જ્યાં વ્યવહાર બુદ્ધિ રાખતા નથી. રાજનીતિનું પહેલું સૂત્ર વ્યવહારિકતા,’ (પૃ. ૩૭). ‘આ ભક્તિમાર્ગ, જ્ઞાનમાર્ગ નહિ.’ (પૃ. ૨૩૦)

(૧૦) અનુક્રમે પૃ. ૩૮, ૧૬૮ ને ૨૨૬ પર.

(૧૧) પૃ. ૩૩૬-૪૦ : “...જ્યાં-પોતા સાથે-કેવા બાહિરા, કેવા મૂરખ, કેવા નિર્વીર ? એમાં એક વીર નહિ, એક અકલ્પનાળો નહિ. ને આ મીરાળો ને નેપોલિયન !” “ઓ ભગવાન !” “આ જ્યાં મૂર્ખ હતા...કાપડિયા ખરા હતા ! હા, તદ્દન ખરા હતા !”

૫ ‘આપણા લોકોમાં વિશ્લેષ કરવાનું મીઠું નથી.’ (કાષ્ટિયા : પૃ. ૧૮૬)

૬ ‘...આ દેશની માનવતાની યાદી જ પોચી, કસ વગરની, અને ચીકરા વગરની હતી! ને-ને-તેમનામાં, આખા દેશમાં, દેશના અગ્રગણ્ય મહાત્માઓમાં વ્યવસ્થાવૃત્તિનો છાટો ન હતો!...આ બધાં પાપાણુની છાયામાં રહેતાં છવડાં હતાં એ શું કરે?’ (સુદર્શનની મનોવ્યથા : પૃ. ૩૪૦)

૭ ‘...ને આપણામાં સ્વપ્નનાં સેવવાની રાક્ષિ નથી.’

(સુષાચના : પૃ. ૩૭૪)

અનૂની રાપણી કડક આત્મપરીક્ષણનો કડવાશભર્યો ભુક્ષંદ સૂર આમાં નથી સંભળાતો? જાણે પુસ્તકની વિદાય લેતા સુદર્શનના કટુ અટકાસ્યનો જ સૂર આખા પુસ્તકને ભરી દે છે! જાણે કોઈ ધન્વંતરિ રાગિષ્ઠ ભારતની નાડ હાથમાં ઝાલી તેના રાગનાં લક્ષણો કહી રહ્યો છે! અને રાગનાં લક્ષણો આ ઉપરાંત ખીખાં ધણાં છે. આપણે ત્યાં ભૌગોલિક સ્થાનબદ્ધતાને પરિણામે આવતી રાષ્ટ્રીય એકતા નથી;^{૧૨} આપણે ત્યાં ‘ધર્મો’ધતા છે ને નિરંતર રહેવાની સિધ્ધા છે,^{૧૩} જે વિશ્લેષકારી મનોદશાને જન્મવા જ દેતી નથી; હિંદમાં માધવલાલો ને માલાઈઓ જ ભર્યા છે; ‘કાર્ય’નિષ્ઠ મંડળ કાઢવાની આપણામાં એકતાનતા નથી, ને તેના કાર્યને પાર ઉતારવાની આપણામાં તાકાત નથી;^{૧૪} લોકો છેક જૂએ ન ભરે, અને અન્યાયનું તેઓ મરણિયા બને એટલું જાન તેમને ન થાય, એવી રાજ્યશાસનની ઉસ્તાદી સામે વિશ્લેષ જગાડવા માટે તો સામાન્ય વીરતા ને ભાવના ને વીસમણે પાનો અડવો જોઈએ, જેવી ઉગ્ર જાવનાભક્તિ દેશમાં વધી; અને કોંગ્રેસનું સ્વરૂપ (અક્ષગત આ સૂરતની કોંગ્રેસનું જ વર્ણન છે) ત્યારે ‘હિંદની નાનકડી પ્રતિમા’ જેવું-‘કાર્ય’દક્ષતાનો ‘અભાવ’, ‘સુરત એકાગ્રતાનો અણુમો’, ‘રંગમેરંગી શંભુમેળાની અરિધર મનોદશા’^{૧૫} આદિ લક્ષણોવાળું:—આવું કતાનું નિદાન છે.

(૧૨) પૃ. ૧૮૫, અનેક ભાષા, અનેક ધર્મ-સંપ્રદાય, અને દેશી રાજ્યો એ

એની અટો આવતાં વિદ્યો પાણુ બનાયાં છે. (૧૩) પૃ. ૧૮૬, (૧૪) પૃ. ૩૪૫.

(૧૫) પૃ. ૨૯૨ : સૂરત કોંગ્રેસ પર સરસ ભાષ્યરૂપ તો છે ‘ભાગ્યશાળી દેશ હોત તો...હિંદરાષ્ટ્ર શું હતો?’ (પૃ. ૩૦૩), અને ‘અને કોંગ્રેસ વહી તેને...

રાષ્ટ્રરોગનું આ નિદાન સુદર્શનના અનેક વેળાના ઉદ્દગારો અને અનુભવ દ્વારા તેમ જ ગ્રો. કાપડિયાના ઉદ્દગારો દ્વારા જ વિશેષ કરીને તો વ્યક્ત થયું છે. આ 'સ્વમદ્દષ્ટ' લખાયેલ છે ૧૯૨૧-૨૨ની રાષ્ટ્રીય લડતના જીવાળની ઓટ પછીના અવસાદકાળમાં. એવા સમયમાં કોનો પોતાની સાંભરણી બંધાવવાનો અંગતગોતર લડત યાદ આવી ગઈ હોય અને ૧૯૨૧-૨૨ ની લડત કરતાં તેની સરસાઈ જતાવવાના નહિં પણ સામ્ય નોંધવાના, તથા આવી ઉત્સાહ ભરપૂર લડતો છતાં કેમ જારત એનો એ રહ્યો છે તેના કારણો વિચારવાના તેમના આશયમાંથી આ નવલકથા જન્મી પડી હોય એમ માનવાની લાલચ થઈ આવે છે. ૧૯૦૬-૦૭ના રાજકીય વાતાવરણને તો જાણે તેમણે પીધેલું, એટલે તેનું દુષ્પદ ચિત્ર સર્જવા માટે તેમને જીવાન કનુભાઈને ને તેમના દોલેજીજીવનને પાર્શ્વ ભાષાવી લેવાનું હતું. પોતાની ને સાથીઓની તે વેળાની મનોદશા પણ સ્વાનુભૂત હોવાથી પૂરી પરિચિત હતી. પણ તે વેળાની મનોદશા ને તેથી પ્રેરિત વર્તન પર હવે તેમને કશુંક કહેવાનું છે, તે કહેવા તેમણે ગ્રો. કાપડિયાને સંજો. આમ પુસ્તકમાં જાણે એ મુનશીનું દર્શન થાય છે. સુદર્શન તે જીવાન મુનશી, અને કાપડિયા તે પુસ્તક-લેખનકાળના મુનશી. (જોકે એ મોટા મુનશી એકલા કાપડિયાને જ મોંઝે બોલે છે એમ નથી, એ તો સુદર્શનના મોંઝા ને કદીક પાકે જ્યાં અન્ય પાત્રોનો પણ ઉપયોગ કરે છે.) ગ્રો. કાપડિયાને મોંઝે મુનશી સ્વમદેશ જીવાનિયા-ઓના ઉત્સાહઉભરાનું અને દેશની સાચી પરિસ્થિતિનું પૃથક્કરણ કરે છે, અને વિજયી વિશ્વવની શરતો પણ સંજાળાવે છે. રાજકીય પક્ષભેદોથી અલગ રહી તે પાછળ પ્રવર્તતી મનોદશા ને માનવતા જ કલકારના તાટસ્થયયુક્ત દષ્ટિબિંદુથી આલેખવાનું પોતાનું વલણ મુનશીએ આરંભમાં^{૧૬} જ સ્પષ્ટ કર્યું છે, તેનું પાલન આ કાપડિયાના પાત્રસર્જનથી

અસ્થિતિ આપી શકતા નથી' (પૃ. ૩૦૬) એ બે પરિચ્છેદ અને સુદર્શનની ઉલ્લેખ વેદનશીલતાએ તથા કલ્પનાઓએ એને દેખાડેલું સ્વપ્નદર્શન (પ્રક. ૧૩, ખંડ ૬) પણ એ જ સંબંધમાં જોવા જોઈ છે. (૧૬) જીવો ક્યાં પ્રારંભ પૂર્વે 'વાચકને.'

તેમણે સહેલું બનાવી લીધું છે. કાપડિયાને ઇતિહાસના પ્રોફેસર અને તેથી દેશના બધા રાજકીય પક્ષો તથા પ્રતિના અક્ષય ને તટસ્થ દ્રષ્ટા બનાવીને એમણે તેમની દ્વારા જગમોહનલાલ જેવા વિનીતવાદીની તથા સુદર્શન જેવા ઉત્સાહધેલા જહાલપક્ષીની એમ બેઠે પક્ષની, મનોદશાની, તેમજ તેમની નજીબાઈઓ તથા વિચારદોષોની સખત ઝાટકણી આપ્યા-બોલી ને ગાઢિયા શૈલીમાં કઢાવવાની તક લઈ લીધી છે. વાત ખરી છે. પ્રવાહપતિતો કરતાં પ્રવાહદ્રષ્ટા તટસ્થો જ પ્રવાહને સાચી રીતે અવલોકી શકે. આમ મુનશીએ એક બાબુથી પોતાની કલાકારની તટસ્થતાની પ્રતિષ્ઠા પાળી અને બીજી બાબુથી પોતાને જે કહેવું છે તે કહી પણ દીધું છે. અને પાછા કાપડિયામાં પોતે પરખાઈ ન જાય તે માટે, તેમજ કલાકારની તટસ્થતાના હકની રૂએ પોતાને તો બધાં પાત્રોની મનો-દશાની મજાક કરવા છૂટ છે એ બતાવવા, તેમણે કાપડિયાના પાત્રની બાબ વીગતોમાં ને સુતોચના પ્રત્યેના તેના આકર્ષણમાં દાસ્તગજનક તત્ત્વ પણ મૂક્યું છે. પણ મૂળ મુદ્દાની વાત પર આવતાં ત્યારે એટલું કહેવાનું કે, આ નવલકથામાં નાના મુનશી અને તેના સહાધ્યાયીઓના વલણવર્તન તથા દેશરિયતિ પર મોટા (પુસ્તક લખ્યું તે વેળાના) મુનશીની ચાલુ ટીકા (running commentary) આદિથી અંત લગી સંલગ્નાય છે.

આવું જેનું પ્રયોજન હોય તે કથાનો અન્ત અહીં આબો તો જ આવે એ સ્વાભાવિક છે—ના, કતાંએ કરાબું છે તેવા જુવાનોના માનસના તથા દેશના દર્શન પછી તો અનિવાર્ય પણ છે. એનું વૈદ્ય (Intest-ration) અને કારમી નિરાસ આપણને આધાત તો જરૂર પડેલાકે છે, અને ‘આપનો જ્ઞાનયોગ એ નિરાસાની અધારી છે’ એ કાપડિયાના ગૃથસ્તરબુથી ત્રાસી બીડના સુદર્શનનો ઉદ્ગાર કતાંના માથામાં મારવાનું આપણનેય ધડોક દિલ થઈ જાય છે. પરંતુ પ્રોફેસરની માફક પોતે પણ પરિરિયતિનું અનર્મિલ સાચું ચિત્ર જ આપ્યું છે એવો કતાંનો જવાબ બીજી જ ધડીએ અપેક્ષાઈ જતાં એ આક્ષેપ મનમાં ને મનમાં ચોરી જાય છે. સુદર્શનને ભાંગી પડવાને બદલે દર્શક અને ફરી લગ્યા

ખતાવાયો હોત, કે કંઈ નહિ તો ધનીમાં એની આરા સફળ થતી આલેખી તેની જોડે ભાવનાશીલ સદચાર—કદાચ લગ્ન દ્વારા પણ—સેવતા એને ખતાવાયો હોત; એમ જરા સુખી અંતની એક-એ શક્યતાઓ આપણે વિચારીએ છીએ, ત્યાં તો મન જ કર્તાની વકીલાત કરતું બોલી બેઠે છે કે તો પછી સાથીઓના ભાવનાજ્વલો, અને આખરે ધનીય માટીની જ મૂલતી નીવડે છે એ તેના ભાવહીન ખની ચૂકેલા હૃદયની રહીસદી એક માત્ર આશાને જ જમીનદોસ્ત કરતા ભાનથી, મુદ્દર્શન પર થતા પ્રયત્ન આધાતનો ફટકો વાચકોને જોરથી લગાવી તેમને વિચારતા કરવાની કર્તાની નેમ કંઈ રીતે બર આવત?

એક પ્રશ્ન થાય છે. આ કથામાં સુનશી જીવાનો ને તેમની ભાવનાઓ પ્રત્યે લેણ પણ સહાનુભૂતિ ન ધરાવતા ને બધું વકદર્શી અને મગ્નકબોર આંખે જોતા નથી દેખાતા? જે માણસ મુદ્દર્શન જેવું ઉત્કટ ભાવનાસેવી પાત્ર સર્જે, માભાઈના વર્તન પર ને સૂરતની કોંગ્રેસ પર તીખું ને હાલું સંવેદન એને અનુભવાવે, જે માણસ 'ભારતની આત્મ-કથા' લખે, તેને ભારતમાને મુક્ત કરવાની આ જીવાનોની જેવી હતી તેવી ભાવના માટે સમભાવચત્ત્ય તિરસ્કાર, મશ્કરી કે ઉપેક્ષાનો ભાવ હોય એ તો માન્યામાં આવે તેવું નથી. મુદ્દર્શન ને તેના મિત્રોએ એ ભાવના આટંકીયે સેવી ને કંઈ નહિ તો ઉચ્ચારી તે બોટું ક્યું એવો મૂરે કથાવિથી બેઠો નથી. બિશટું સુમોચનાનું મિત્રમંડળ આટલુંય નથી કરી શકતું તે આના કરતાં કેટલું બિચરતું ને એ દેશનું કેવું કમનસીબ એવું મૂલ્યાંકન છે. 'It is better to have loved and lost, than never to have loved at all' એ વાતને તો કર્તા માન્ય રાખે જ છે. પણ ભાવના સેવી, પરંતુ સમ્યાઈપૂર્વક ઉમ્ર એકનિઃશ્વાસપૂર્વક તેને ઉપાસી સિદ્ધ કરવા જોઈતું ખમીર ને ભાવનાબળ જીવાનો દાખવી ન શક્યા એ તેમની ખામીઓ પર કર્તા બળી રહ્યા છે. તેમણે મગ્નક કરી હોય તો તો એ ખામીઓ ખતાવી આપવા માટે. એમાં કદુતા આવી ગઈ છે પણ તે કદાચ આત્મપરીક્ષણનું દોષ-ભાનની બચાનું સંતાન છે.

અને આમ છે તો આવા અન્તને ધ્વાનિકર ને નિર્વેદજનક માનવાને બદલે દેશહિતને ઉપકારક ને સૂચિત્કર સમજવો એ જ વધુ સારું છે. રવીન્દ્રનાથની ‘ધરે બાહિરે’ કથા માટે પ્રથમ કેટલીક ગેરસમજૂત થયેલી પણ પછીથી તેને રાષ્ટ્રોદ્ધારક નવલકથા ગણવાનું સૌભાગ્ય સાંપડ્યું છે. આ ‘સ્વમદ્રષ્ટા’ પણ તે જ પ્રકારનો પ્રયાસ છે. ત્યારપછી ઘણે વખતે, એક વખતના ‘દિવ્યચક્ર’ના લેખક રા. રમણલાલ દેસાઈએ પણ ‘બ્રાહ્મણ’માં પોતાને દેખાઈ-સમજાઈ તેવી દેશની ને દેશની જુવાનીની સાચી પરિસ્થિતિનું ચિત્ર આલેખવા એવો જ પ્રયાસ નથી કર્યો? આવા સાહિત્યમાં વાર્તાના અન્તને નહિ પણ કર્તાના હેતુને ખ્યાલમાં રાખવો જોઈએ. એમનું દેશદર્શન કે રાષ્ટ્રચેત્તનું નિદાન ખરું છે કે ખોટું તે પરથી, તેમ જ તેમનો હેતુ શુભ છે કે અશુભ તે પરથી, તેમના પર ફેંસો ઉઘારવો જોઈએ. આપણા દેશે તેમજ જુવાન પેઢીએ આ કથામાં નિરૂપિત સમય પછી તો ઘણી પ્રગતિ કરી છે. જેલ, લાઠી, ગાળીખાર ઈ. સહી લાવનાની સમ્યક્ષ બતાવી આપી છે, ને વ્યવસ્થિત રીતે કામ કરતાં પણ તે શીખેલ છે. અને તેમ છતાં પુસ્તકમાંનું કેટલુંક પરીક્ષણ હજી સાચું નથી? અદ્યપસિદ્ધિની મંડૂકસંતૃપ્તિ (self-complacency) કરતાં, હજી જે સિદ્ધ નથી થયું તેના તથા તેને માટે જવાબદાર પોતાની અપૂર્ણતાઓનો અસંતોષ પ્રગળે માટે વધુ પ્રગતિ પ્રેરક છે. એવા અસંતોષને આલેખતી આવી કથાઓ દવાની કડવી ગોળી જેવી ગણતરી થટે. એનો ડોઝ આપણા જેવા દેશને માટે પથ્ય ગણાય.

ગોળી ખૂબ કડવી લાગશે એ મુનથી જાણે છે, તેથી જ, જેમ કિવનાઈનની કડવાશ સંતાડવા તેના પર સાદરનું પડ ચઢાવાય છે તેમ, તેમણે એને હાસ્યનો પુટ આપ્યો છે. કથાના સમગ્ર વક્તવ્ય અને પ્રધાન મુરતે લીધે રખે પોતે નિરાશાવાદના રોગી ગણાઈ જાય એવી છૂપી દહેશતે અને પોતાની મનદુરસ્તી દેખાડી આપવાની તત્તજન્ય વૃત્તિએ પણ તેમની પાસે આમ કરાવ્યું હોય. કથામાં ફરિયાદનો કડવો મુર અન્ત લગી ચાંચુ રહેતાં જે ગાંબીરનો ભાર ને એકતાનતાની સૂકાશ આવી જાય તે ટાળવાની પણ

દલાકાર કર્તાને સ્વાભાવિક રીતે ઇચ્છા થાય. પરિણામે તે આ કથામાં અમુક અમુક અંતરે નિયમિતપણે સંલગ્નાયા કરતો હાસ્યનો ખડખડાટ. હાથ પર લીધેલા કાચમાં મુનશી ફાળ્યા પણુ છે. માભાઈની ખુશામત, મુરત કોંગ્રેસનું ભંગાણુ, નારણભાઈ પટેલ તથા ગીરમજાંકર શુકલની ધેલછા ઇત્યાદિ વીગતો વાંચતાં આપણે ખડખડાટહસી પડીએ છીએ. હસી લીધા પછી જ આપણને એ હાસ્યનું સાચું સ્વરૂપ સમજાય છે. પ્રથમ સમજાય છે એમ કે આ હાસ્ય કથાના અન્તની નિરાશાભરી વેદનાનો બાર હળવો કરવા જાણે રાહત (comic relief) તરીકે પ્રયોજાયું છે. એથી જોડે જતાં એમ પણ દેખાઈ આવે છે કે આ હાસ્ય કર્તાના મુખ્ય ઉદ્દેશનું અનીરસ નહિ પણ ઔરસ સંતાન છે. મુખ્ય ઉદ્દેશથી હાસ્ય રંગાયા વિના કદ્યું નથી. કૃતિમાંના મોટા ભાગના હાસ્ય પાછળ જેટલી કડવાશ છે એટલી પ્રકુલ્લતા નથી વરતાતી. ખૂબ દસાવતા ઉપર ઉદ્દેશ્યેલા ત્રણે પ્રસંગ કથાના નામકને કેવો મર્મોધાત કરે છે તે બનાવીને કર્તાએ પોતાના હાસ્ય પરનો પડો જીંચકાનું કદ્યું છે. માભાઈવાળા પ્રસંગ પછી મુદ્દર્શનને ભારતવાસીઓની અધમતાના ખ્યાલે વેદનાની ઉત્કટતામાં થતું પૂંછડાં પટપટાવતી શ્વાનસૃષ્ટિનું સ્વપ્નદર્શન, મુરતના અનુભવ બાદ દર્દભરી કદ્યપંનાએ તેને દેખાડેલું પોકળ અર્થહીન અભ્યવરિયત ભાવનાહીન તમાશાનું ચિત્ર, તેમ જ નારણભાઈ તથા શુકલનાં વર્તન એનામાં ઉઝાળેલાં રોષ, તિરસ્કાર, દયા, નિરાશા ને અકળામણનાં મોઝાં એ સિદ્ધ કરે છે કે પેશું હાસ્ય તો પરિરિચિતનું આવું તોય સંવેદન જમાડનારું દર્શન કરાવવા સારું નિમિત્ત કે અવલંબન તરીકે જ યોગ્યથું છે. મુનશીએ હાસ્યરસ ખીરસીને કથાના ફરિયાદ-કચવાટ-નિરાશાની એકતાનતા બાહ્યદષ્ટિએ આમ ટાળી ખરી, પણ તેમ કરીને, વીજળીના ઝબકારા અધકારને વધુ અધારો બનાવી જાય તેમ બીજી રીતે એ મૂળ સગ્ની અસરને એમણે બેવાવી છે. આ દષ્ટિથી જોતાં કથાનું સમગ્ર હાસ્ય સમાપ્તિહાસ્યના જ પ્રકારનું લાગે છે.

એની બધી લાક્ષણિકતાઓ સાથે મુનશીના હાસ્યરસનું પ્રમાણ આ ગ્રાંપડીમાં એટલું મોટું છે કે હાસ્યકાર મુનશીને ઝાળખવા જેમ એમનાં

સામાજિક પ્રદસનો અને નવલિકાઓનો તેમ આનો પણ આશ્રય અભ્યાસીઓને અવસ્ય લેવો પડે એમ છે. વાચકોનાં મુખ પર મંદ સ્મિતરેખાઓ ફરકાવવા નહિ, પણ તેમને ખડખડાટ હસાવવા જ જાણે મુનશી માહતા જણાય છે, અહીં તેમ જ બધે. એમનો હાસ્યરસ આથી સુદ્ધિની ભૂમિકાનો કે સુદ્ધ મ નહિ તેટલો સ્થૂલ, બહુધા પ્રસંગનિષ્ઠ અને એવા પ્રસંગો પાત્રાવલંબી હોવાથી પાત્રનિષ્ઠ હોય છે. માભાઈ, નારણભાઈ, શુક્લ આદિનું વર્તન તેમ જ સૂરત કેએસનું લંગાણ હાસ્યનું જે રીતે નિમિત્ત કે અવસંબન બને છે તે આની સાબિતી છે. સુદર્શન પોતાની ચોટલી કાપી નાખે કે છાપરે ચડી નળિયાં ફેંકે અને ધની પડોશીના કેસેન્ડરનું ચિત્ર ફાડી આવે એવા નાનકડા વ્યાજવીરના પ્રસંગો—ને એમ તો શુક્લજીનું બધું વર્તન જાનતાચિત્તના વ્યાજવીરનું જ નથી?—પણ એ જ પ્રકારના ગણાય. પાત્રમાનસના એકાદ વિલક્ષણ પાસાને પચીસગણું ફલાવી મુનશી તેમથી આવા હાસ્યોત્પાદક પ્રસંગો ઉપજાવે છે. એને લીધે પાત્રોનું અતિચિત્રણ (હિ. ત. માભાઈ તથા શુક્લ) થઈ જતાં તે દ્વાચિત્રો (caricatures) જેવાં વિશેષ બની જાય છે. એમના ‘હાસ્યરસનું’ આ લક્ષણ માત્ર ‘સ્વનદ્રષ્ટા’માં જ દેખાય છે એમ નથી, એમની નવલિકાઓ તથા સામાજિક પ્રદસનો (જેવાં કે ‘આચાંકિત’, ‘પ્રોફેસરની પત્ની’, વગેરે)માં પણ એ પૂરજહારમાં મહાસત્ત્વ ઠળાય છે. પાત્રગત વિલક્ષણતા (abnormality) કે નબળાઈ આમ ઉપસાધીને બહાર આણી તથા હાસ્યપાત્ર બનાવી તે તરફ વાચકોનું ધ્યાન ખેંચવાનો સુધારક આશય આની પાછળ કામ કરતો હોય છે. તો બીજે પક્ષે, એવા ખાસ ઉદ્દેશ વિના પણ થોડું રંગીનું ટીબળ કરતાં મુનશી અચકાતા નથી. શિક્ષક જેમ વિદ્યાર્થીને ટોકે તેમ વાતચીત દરમિયાન પ્રો. કાપડિયા સર જગમોહનલાલને ટોકે એ તો ઠીક, પણ સુલોચના પ્રત્યે અનુરાગની સુંવાળી વૃત્તિ એનામાં જગાડી, બીજી રીતે ચીતરેલા એના વેદિયાપણામંદ એ કેમ ભળતી નથી તે બતાવી મુનશીએ આવું રમુજ ટીબળ જ કયું છે. હાસ્યાનુકૂલ સામાના વાપરમાં તો મુનશીને સિદ્ધસત્ત્વ મળે.

એવું ધાણું આ પુસ્તક દેખાડી જાય છે. એકવાર અમંભીર બનવું ધાણું એટલે તેમની ભાષા મોકળી, રમતિયાળ ને ટીખળી બની જાય છે. માભાઈનું અંગ્રેજી તથા ગુજરાતી ઘેઘઘાદશાની ભાષા તેમ જ એ બંનેનો તથા નારણભાઈ અને કાપડિયાનો પરિચય કરાવતી તથા તેમના વર્તનને વર્ણવતી મુનશીની ભાષાને આના સમર્થનાથે ઓધી શકાય. મુનશી તેમની રીતના પણ એક સફળ દાસ્યકાર તો છે એવું આ બધી દૃઢીકૃત સિદ્ધ કરી આપે છે.

છતાં 'સ્વપ્રદર્શ'ના દાસ્યમાં કશુંક ખૂંચે છે. શું છે એ ? માભાઈનું અતિચિત્રણ ? ના, ગોરાઓની ભારતીયો વડે થતી હીન ખુશામતનું દાઝ સાથે ચિત્ર આપવું છે તેથી કતાંએ એમ કયું સમજાય છે. કાપડિયા-વલંખી દાસ્ય ? ના, એ પણ નહિ, કારણ એ નિર્દોષ ગમ્મત કે ટીખળના પ્રકારનું છે. ખૂંચે છે તે તો છે સુદર્શનની સ્વપ્રતીક્ષતા અને ભાવના-શીલતાનું એક-એ રચળે ઘેઘઘા તરીકે થયેલું નિરૂપણ, અને એના કરતાંય વધુ તો નારણભાઈ તથા ગુજરાતી પાત્રોનું કથાના ઉત્તરાર્ધમાં અનુક્રમે અર્ધી ને આખા માંડા તરીકે થયેલું આલેખન. સુદર્શનમાં તો સ્વપ્રતીક્ષતા ને ભાવનાશક્તિ સાથે ઊર્મિલતાનું તત્ત્વ દેખાડવું હશે એમ માની લઈએ, પણ બીજા બે જુવાનો તેમના અન્ય સાથીઓની જેમ ભાવનાગ્રોહી તો નથી બન્યા, ઊંઘતું તેમની રાષ્ટ્રીય મુક્તિ માટેની ઝંખના ભણતર પતાવ્યા મંદીય ચાલુ રહી છે. એ જાણે એમનો મુનો હોય તેમ એમને ગાંડપણની બેટ બધી કતાંએ બનાવ્યા છે ત્યાં દાસ્ય દ્વિત બન્યું છે. તટસ્થ કલાકાર તરીકે પાત્રોની મનોદશા આલેખવાની કતાંની સમજે એનને એમ થીખન્યું જણાય છે કે કાઈપણ પાત્ર પ્રત્યે સમભાવ ન રાખતાં તેના મગકખોર ટીકાકાર બનવાથી જાણે એ તટસ્થતા વિશેષ જળવાશે. એવી સમજની અંદર વળી બીજી એમની પોતાના પ્રતિપાઘ વક્તવ્ય (thesis) પ્રત્યેની વક્ષાદારી. જુવાનોમાં હોય છે તો માત્ર મુખ્ય-સ્વમિત્વ-ભાવનાશક્તિ જ, વાસ્તવિક પરિચયિતનું પૃથક્કરણ કરવાની દૃષ્ટિ અને અનુભવ-તેમનામાં નથી હોતાં, આવું કંઈક એમનું વક્તવ્ય સિદ્ધ કરવાના જોશમાં સ્વતંત્ર-

દર્શનના હિમાયતી મુનશી પેલા જીવાનોમાં દેખાતા વાસ્તવજ્ઞાનના અભાવને હસવા ગયા, પણ એકવાર હસવામાં પડ્યા એટલે તેની હાલમાં તથાઈ જઈને એણે પાત્રોને—તેમાં ય ખાસ તો ગીરભાંડકર શુક્લને—અવાસ્તવિક બનાવી બેઠા, તેમને સામાન્યજીવિની રહિત સ્વપ્નગંડુ બનાવી અસ્વાભાવિકતા(abscurdity)ની હદ સુધી લઈ ગયા.

મુનશીનું પ્રતિગત ઉત્કટ આલેખન પણ આને સારું જવાબદાર ખરું. કથન કરતાં તેની સરસતા ને સચોટતા પર તેઓ ખાસ ભાર મૂકે છે એ જાણીતી હકીકત છે. એ સચોટતા તેઓ દમોશાં ઉત્કટ આલેખનથી સાથે છે, લાગણી, વિચાર કે પાત્રલક્ષણને દસગણી ધાર ચડાવીને જ જાણે તેઓ લખે છે. પરિણામે એમનું બધું જ તારસ્વરે ઉચ્ચારણ લાગે છે. ‘પ્રુશામતનુ’ ચિત્ર આપણું હતું એટલે માભાઈને ક્ષેત્રરને ત્યાં ચાની સામગ્રી સુદાં લઈ જતો ખતાવી કાઢી કદી ન કરે એવી પ્રુશામત કરતો ચીતર્યો; વાસ્તવિક પરિસ્થિતિના જ્ઞાન વિનાની એકઠી ભાવનાશીલતા ખતાવવી હતી એટલે શુક્લને છેક ગાંડપણની હદ સુધી ખેંચી ગયા; જીવાનો વાસ્તવપરિસ્થિતિના સંસ્પર્શ ભાવના બૂલી સંસાર સાથે સમાધાન કરી લે છે એ ખતાવવું હતું એટલે એક સુદર્શન સિવાય એકેએક જીવાનને આખરમાં હસડી પડતો જ વર્ણવ્યો ને અન્તને સાવ નિરાશામય બનાવી દીધો; સુદર્શનને ભાવનાલક્ષ બનાવ્યો તો સ્વપ્નશીલતા ને ઊર્મિલતાના અંતિમ બિન્દુ સુધી; સુલોચનાને સુદર્શનના વિરોધમાં મૂકવા તેને પૂરેપૂરી વિલાસી, ભાવનાશૂન્ય અને સુદર્શનની ‘મા’ની ભાવનાને જરાય સમજ ન રહે તેવી આલેખી; સુદર્શનને અનેકવાર થતી સ્વપ્નભંગની વેદનાની ધાર ખૂબ તીણી બનાવી; કાપડિયાએ કરેલા દેશની પરિસ્થિતિના પૃથક્કરણમાં તેમ સુદર્શન જેવાનાય ભારતીયોની નબળાઈ સંબંધી ઉદગારોમાં ભાષાને એકદમ જલદ ને કડક બનાવી દીધી : આમ સમગ્ર પુસ્તકમાં મુનશીએ આલેખન ખૂબ ઉત્કટ બનાવ્યું છે. એનાથી સચોટતા સંપાતી હતી, પણ આલેખન લાકડરંગી ને કાઠિયાર નાટકી પણ બની જવાનો એાછો સંભવ નથી. વાસ્તવિકતા અને પ્રમાણ પરથી નજર

ખસી જાય અને એ એ તરતો સચોટતાને પારે વધેરાઈ જાય એવું પણ આવી કથનની ઉત્કટતાને લીધે ઘણીવાર બને. પ્રસંગાલેખનને તો આવી ઉત્કટતા સહજ ને નાટ્યપૂર્ણ બનાવી જાય (જુઓ સરત કોંચિસનું વર્ણન), પણ પાત્રમાનસદર્શન અને ભાવનિરૂપણમાં એ ક્યારેક પ્રમાણભાનને ઓળંગી જાય. શુકલના પાત્રાલેખનમાં એવું પ્રમાણભાન ચૂકી જવાયું છે. મુનશી સમભાવ વિના મુગ્ધ જીવાનિયાઓની માત્ર ઠેકડી જ ઉઘાવવા માગતા લાગવાનો જે સંભવ છે તેના મૂળમાં આ દહીકત રહેલી છે. બીજે પક્ષે એ નિરાશાવાદી કટુભાષી ટીકાકાર (cynic) જેવા લાગવાનોય સંભવ છે તેનું મૂળ પણ અહીં છે.

પરસ્પરવિરોધી એવા ભાવનોદ્રેક અને હાસ્ય-ટોળનાં તરતો આ કથામાં એકમેકની એવાં પડખોપડખ બેસી ગયાં છે કે તે એક પ્રકારની દોરંગી ભાત પાડી જાય છે. હરતલાધવ દાખવતા જાદુમરની મારફત ભાવના-ગાંભીર અને હાસ્યટીખળના ગોળા એક સાથે બેઠે હાથે મુનશી અહર-ઉઠાગે છે ને ઊલટમૂલટ ઝીંટે છે. હાસ્યકાર મુનશી અને ભાવનાવાદી મુનશી એમ એક જ મુનશીનાં બેઠે વ્યક્તિત્વરૂપોએ જાણે અહીં પોતાનો દસમ પૂરેપૂરો બતાવી દીધો છે. જરા ઊંડે જોતાં જણાય છે કે વાસ્તવ-દર્શી મુનશી જ અહીં હાસ્યકાર બન્યા છે. ‘સ્વપ્રદ્રષ્ટા’માં આ રીતે એના કતોનાં ભાવનાશીલતા તથા વાસ્તવદર્શન બંને ઊતર્યાં છે. સુદર્શનના પાત્રમાં અને ‘ભારતીની આત્મકથા’ જેવા પ્રકરણમાં એમના ભાવનાવાદે, અને પાંદક, જગમોહનલાલ તથા કાપડિયાની સુદર્શનને અપાયેલી એન-વણીમાં, પ્રો. કાપડિયાના દેશરિચતિના સાચા પૃથક્કરણમાં, સરત કોંચિસના ચિત્રમાં, સુઝોયનાનાં મિત્રમંડળીના આલેખનમાં અને છેવટે સાથીઓના ભાવનાઅંશના અન્તે સુદર્શનને થતા અનુભવમાં, એમના વાસ્તવદર્શને કામ કયું છે. આગળ જે નાના તથા મોટા મુનશીની વાત કરી હતી તેમાં નાના તે ભાવનાવાદી અને મોટા તે વાસ્તવદ્રષ્ટા મુનશી. કથાનાયક સુદર્શનમાં પોતાના આત્માને અનુપ્રવિષ્ટ કરી મુનશીએ પોતાની દેશભક્તિ બતાવવા સાથે કલાકારને આવશ્યક એવું પાત્ર જોડે તાદાત્મ્ય સાધ્યું છે. અને

તાંદાત્મ્યના જેવી જ કલાકારને માટે જરૂર એવી તટસ્થતા એમણે સાધી છે. હાસ્ય, દીકા, વાસ્તવદર્શન ઈત્યાદિ દ્વારા. આ બધું ખરું, પણ લેખકની તદ્દપતા અને તટસ્થતાનું; ગાંભીર્ય અને હાસ્યનું, તથા ભાવના અને વાસ્તવનું દ્વિતીય વિલેખી દે એવું અદ્વિત કયામાં જામતું નથી. એ બધાં એકમેક પાસે આવે છે, પણ પોતાનું સ્વાતંત્ર્ય એવું જાળવે છે કે એમનું દ્વિત કે સંસૃષ્ટિ નવલકથામાં ગંગાજમની ભાત પાડે છે. બીજી રીતે કહેવું હોય તો, વાસ્તવની ભોંય પર બિનઅનુભવી ભાવનાભક્તિનું દ્વિરંગી ચિત્ર અહીં આલેખાયું છે. હાસ્યનું તત્ત્વ ગાંભીર્યનું સમકક્ષ થઈ જતાં લેખકના વલણ સંબંધી ગયા પરિસ્થિતિમાં ઉદ્ભવેલી શંકાને પગપેસારો મળે છે.

‘સ્વપ્નદ્રષ્ટા’માં મુનશીની ભાવનાચીત્રતા મુખ્યત્વે તો વ્યક્ત થઈ છે દેશદાઝ અને મા ભારતીની ભક્તિરૂપે. એમાં એમની શક્તિપૂર્ણની તેજસ્વી ભાવના બળી મઈ છે. એમને નિત્યોપસ્થિતિમાં શક્તિશાળી નરપુંગવ (Superman)નો આદર્શ કેટલો આકર્ષે છે એ એમની કૃતિઓના તેમ જ ‘માનવતાનાં આર્ષદર્શન’ એ એમના લાપણના અભ્યાસીઓને અનુભવ્યું નથી. આ નવલકથામાં એ આદર્શ પરની એમની શ્રદ્ધા બોલી બાંધ્યા વિના રહી નથી. નાના સુદર્શનને ભારતના ઇતિહાસમાં સાંસ્કૃતિક મૌતમ શુદ્ધ નહિ પણ ઔર્વ અને ચાણક્ય આકર્ષે છે અને પરદેશીમાં કોંગ્રેસ ને નેપોલિયન ગમે છે. ઇતિહાસ એટલે શક્તિશાળી પુરુષોની જ કથા એવી કાલોઈકને મળતી આવતી કોઈ સમજ મુનશીની પણ છે, તેથી સુદર્શનના ઇતિહાસ-સંસ્કારમાં તેમ જ ‘ભારતીની આત્મકથા’માં તેજસ્વી નરવિરોધીની જ વાત થાય છે. ‘જેમ જેમ તેનું જ્ઞાન વધ્યું તેમ તેમ તેની વિનાશપ્રધાન દૃષ્ટિએ માનવજાતિઓને ત્રાસ દેતા પથ્થરોનું સ્પર્શીકરણ કરવા માંડ્યું’ એમ કહી એવા પથ્થરોમાં ઈશ્વર, આત્મા, સ્વર્ગ—નરકનાં પ્રતીકન ને બીતિ, સમગ્ર મહત્તાની દાસભાવે પૂજા, એ સર્વને ગણ્યાં છે ત્યાં પણ આવા મુનશી જ બોલી રહ્યા છે. ૧૭ સુદર્શનની ‘સ્વપ્નદૃષ્ટિ આગળ’ અલપ-

(૧૭) ‘પુત્ર સમોવદી’માંની જગદિમાત્ય ને માનવસ્વાતંત્ર્યની ભાવના આને જ મળતી છે, કેમ જણે આ વિચાર જ વિકસીને તે સ્વપ્ન પામ્યા હોય.

છત્રપ આવી જતી લાવી સૃષ્ટિના ચિત્રમાં પ્રતાપી માનવેન્દ્રોની દુનિયાનો જ ખ્યાલ છે.^{૧૮} 'ભારતીની આત્મકથા'માં પણ ભારતી પોતાના પ્રાણુ તરીકે વિશ્વાભિવ્રને ગણાવી તેનો પરિચય આપતાં જે કહે છે :

'.....એના ઇમા વિજયનો ઉત્સાહ હતો. એની આંખમાં ગર્વની મસ્તી હતી. એની ભુજમાં વિનાશની સંચાલતા હતી. એની છમે ભતવેદો રહેતા...'^{૧૯}
—ત્યારે, તેમ જ પોતાના પ્રાણુને પિછાનવો કેમ એના ચિહ્નો સુદર્શનને ખતાવતાં એ 'ગગનચિહારી ને મહત્વાકાંક્ષી માનવતા', 'રૌદ્રસંગ્રેષી ને વિનાશચિહારી પ્રભાવ,' 'આચાર ને વિચારની બેપરવાઈ,' 'દુઃપ્રાપ્ય કીર્તિ'ની વૈશ્વાનરસમી ભૂખ,' 'સર્વોપરી સત્તાનો સીમા વિનાનો મોહ,' રસથેશી મસ્તીનો મોહક નશો'^{૨૦} જેવા શબ્દો વાપરે છે ત્યારે, ભારત ને ભારતીય ઇતિહાસ તથા સંસ્કૃતિનો યાતા તો કકળા ઊઠશે ને બોલશે, 'ના, ના, આ ન્હોય મારું' ભારત, આવો ન્હોય એનો પ્રાણુ. આ તો શક્તિપૂર્ણનો પાશ્ચાત્ય રાજસિક આદર્શ^{૨૧} પણ મુનશી આના લખનાર છે એ જણ્યા પછી આની નવાઈ લાગવી જોઈએ નહિ. 'ભારતીની આત્મકથા'માં ભારતી નથી બોલતી, શક્તિપુરુષના ઉપાસક કેનેયાલાલ મુનશી બોલે છે. દતાશામાં સળગાવી દેવાતી પેલી યોજનામાં 'તેનો યોજક સુદર્શન, મુનશીનો સુદર્શન, રાષ્ટ્રધર્મને વરલા 'સરાંગ સમૂહ' વિષે

'તેમાં બે-ચાર કે પછી એક માણસની જ સત્તા જોઈએ. આ સમૂહમાં લોકશાસનનો સ્પર્શ ન જોઈએ. હજાર માણસોનો એક પુરુષ જોઈએ.'^{૨૨}
એમ ન લખે તો બીજું શું લખે? 'ધર્મે' તો આપણને ઝેર દીધું છે,' એ સુદર્શનના ઉદ્ગારમાં^{૨૩} તથા રાષ્ટ્રવાદ કે વિપ્લવવાદને ધાર્મિક સ્વરૂપ આપવા સામે અપાતી પ્રો. દાપડિયાની ચેતવણીમાં^{૨૪} પણ આ જ મુનશીનો સાદ સ્પષ્ટ વરતાય છે. પુસ્તકસમગ્રમાંથી ઊછળતાં તિરસ્કાર,

- (૧૮) ગુઓ પ્રક્ર ૫ નો ઉપાન્ત્ય. પરિચ્છેદ. (૧૯) પ્રક્ર ૬, ખંડ ૪.
(૨૦) પ્રક્ર ૬, ખંડ ૭. (૨૧) પ્રક્ર ૧૫, ખંડ ૬. (૨૨) પ્રક્ર ૧૫ ખં. ૧
(૨૩) પ્રક્ર ૧૦, ખંડ ૫ : એમાં આંધીજના એવા કાર્ય પ્રત્યે 'નાપસંદગી અથવા પરીક્ષા દીકનો જ્વનિ છે. એ લખતી વેળા મુનશી ઠાંગેસમાં હતા નહિ.

રોગ, ઉપના ને કટુતા યોગેર લાવનારીણી શક્તિનીણી વામનજીઓને જોઈ શક્તિશાળી પુરુષને થાય તેવાં જ છે. શુક્લના પાત્ર પ્રત્યેની કતોની નિષ્કુરતા પણ આ ધ્યાનમાં રાખીએ તો હવે સમજાઈ જાય છે. એકથી વધુ વખત ચતા માનસિક આઘાત વેળા સુદર્શન જે તીવ્ર મનોવાતના, નિરાશા તથા કડવાશ અનુભવે છે તેનું કારણ પણ કતોએ તેના નાનકડા દેહમાં આવેા પ્રખળ આત્મા મૂક્યો છે તે છે. પણ સુદર્શન હજી શિખાઉ ને ભીંગતો શક્તિપુરુષ છે, ને તેથી જ તે આઘાતપરંપરાથી ભાંગી પડે છે.

છેલ્લી વાત. નવલકથાકાર મુનશી અહીં કેવાક દેખાય છે ? એમના વિશિષ્ટ પ્રયોજને નવલકથાકાર તરીકે એમની શક્તિઓને ખેંચવા અહીં બહુ અવકાશ આપ્યો નથી. બંગલંગ વખતનું વાતાવરણચિત્ર દોરવું અને ભારતના રાજકીય રોગનું નિદાન કરવું એ એમનો દ્વિવિધ આશય છે. આમાં પહેલું કામ એમણે કુશળતાથી બજાવ્યું છે. જાપાનના રશિયા પરના વિજયે પ્રેરેલ ઉત્સાહ, એસિયાઈ અસ્મિતાનું લાન અને એશિયાની એકતાનાં સ્વપ્ન, કર્જનની રાજનીતિ, બંગલંગ, બંગલંગે જગાડેલો પ્રચંડ પ્રભક્ષોભ, ‘મા’ની લાવના ને ભક્તિ, વડોદરા જેવી કોલેજના જુવાન વિદ્યાર્થીઓ સુધી પહોંચેલાં એનાં આદેશનો, રાષ્ટ્રવાદ સાથે વિધ્નવ-વાદનાંય પગરણ, દેશમાં પડી ગયેલા વિનીત ને ઉદ્ધામ પક્ષો વચ્ચે વધતું જતું સૂરત દેશિસના લંગાણ માટે જવાબદાર અંતર, સક્રિય લડત તરફ પ્રસ્થાન, સ્વદેશીની લાવના ને પ્રવૃત્તિ—આ બધી વીંગતોને સમાવતું ઉદ્વિષ્ટ વાતાવરણ વાર્તામાં તેમણે ઔચિત્યપૂર્વક ઉપસાવ્યું છે. કતોનો આ પહેલો આશય વસ્તુસંકલનાને પોતા તરફથી કરી આંચ આવવા દીધા વિના પોતાનું કામ કરવા દે એવો છે. પણ રાષ્ટ્રીય રોગનિદાનનો ખીન્ને આશય વસ્તુસંકલના પર થોડી ટાંચ લાવે છે. એણે વાર્તામાં ચચોને જરૂરી બનાવી છે અને અન્તને પ્રથમથી નક્કી કરી નાખી વસ્તુ-સંકલનાને સંકુલ વ્યૂહરચનાનું ફળ બનતાં અટકાવી સાવ સાદી કરી નાખી છે. દાખલાનો જવાબ જાણે પહેલેથી માલૂમ છે ને માત્ર તાળો મેળવવાનું જ બાકી છે. પ્રમાણ જરાક સર થયું ત્યાં કથાનું એન્જિન

છટ્ટ પડી સુદર્શનની સંસ્કારજગૃતિનું શાંટિંગ કરવા માંડી જાય છે તે હીકહીક લાંબાં ચાર પ્રકરણ સુધી! પ્રારંભનાં જે પ્રકરણોને એ ચાર પ્રકરણ પછી મૂકવાથી આખી કથા સુદર્શનના જાળપણથી માંડી બેરિરટર થઈ આવ્યા સુધીની સંગમમુત્ર કથા બની જાય તેમ છે. પણ લેખકે તે એ ચાર પ્રકરણને પૂર્વકથા તરીકે ગોણ, વાર્તાને ચર કરી છે સુદર્શનને મળવા તેના પિતા વડોદરા આવે છે ત્યાંથી જ. એ પ્રસંગથી તે વાર્તા પૂરી થાય છે ત્યાં સુધીમાં બહુ ઝાઝું બની જતું નથી. ચચાઓ અને સુદર્શનનાં સંવેદનો એનો ઘણો ભાગ રોકે છે. પ્રસંગોની ભરચક પરંપરા, તેની ઘટ ગૂંથણી અને ત્વરિત કાર્યવેગ જે મુનશીની અન્ય નવલોનાં આકર્ષણો છે તે આ કારણે આ કથામાં એટલા વિરિદિટ પ્રમાણમાં પોતાની હાજરી પુરાવી શક્યાં નથી. સુદર્શનની ઘડતરકથા, એની તથા એના મિત્રોની દેશને સ્વતંત્ર કરવાની યોજનાઓ, સુલોચના ને એનું મિત્રમંડળ, સુરત કોંગ્રેસ, નારણભાઈ તથા શુક્લનાં પરાક્રમ એમ જુદાં જુદાં ચિત્રો અપાયાં છે. નવલકથાનાં કુલ પંદર પ્રકરણોમાંથી માત્ર અગિયારમાંથી ક્રિયા કેંઈકે ઝડપ પકડે છે. આમ છતાં, સુરત કોંગ્રેસનું ચિત્રાત્મક નાટ્યપૂર્ણ નિરૂપણ આવીને, ‘હ’, હવે મુનશી ખરા!’ એવા ઉદ્દગાર દહાવી જાય છે.

પાત્રલેખન પરત્વે ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે વિરોધચિત્રો દ્વારા તેજ-છાયાનો કતોંએ કરેલો સારો અને બહોળો ઉપયોગ. ‘મા’ની મુક્તિની વાર્તા દરનાર ને યોજનાઓ ઘડનાર સુદર્શન અને વડોદરાનું એનું મિત્રમંડળ. અને ‘મા’ને નહિ પિછણનાર વિદ્યારી ભાવનાશૂન્ય સુલોચના અને મુંબઈનું તેનું ગમન, કેડી આદિનું મિત્રમંડળ; ‘મા’ની સેવા કરવા માગતો સુદર્શન અને તેને આઈ. સી. એસ. બનાવવા માગતા સંસ્કાર-લક્ષ પિતા પ્રમોદરાય; ‘દેશલક્ષ ભક્તિથી થાય, જ્ઞાનથી નહિ’ કહેતો જહાલપક્ષી સુદર્શન અને રાજકારણમાં જ્ઞાનની અને વ્યવહારિકતાની અગત્ય પ્રમોદનાર દિરોજશાહભક્ત વિનીત જગમોહનલાલ; સુદર્શન અને દાપડિયા; જગમોહનલાલ અને ઇતિહાસના અભ્યાસી તટસ્થ કાપડિયા; કોંગ્રેસમાં સામસામા પડાવ નાખી બેઠેલા તે વેળાના વિનીતો ને જહાલો;

સેવેલા સ્વપ્નને આખર સુધી સમ્યાઈ અને નિષ્ઠાપૂર્વક વળગી રહેનાર સુદર્શન અને પ્રથમ પોતપોતાના દૃષ્ટિબિંદુથી જ દેશભુક્તિના પ્રશ્નને જોનાર અને પછી સપાટી પરની સ્વદેશભક્તિને જૂલી સંસાર સાથે સમાધાન કરી લેનાર અથવા મગજની સમતુલા ગુમાવી બેસનાર એના સાથીઓ; સુસૌચના અને ધની (એ બેની તુલનાત્મક સરખામણી સુદર્શનના મનમાં પ્રથમ ગંભીરતાપૂર્વક થાય છે), સામાન્યપ્રતિનિધિ રિમથ અને એકમેકથી ચડતા ક્રમમાં તેની ખુશામદ કરનાર પ્રમોદરાય, માધવલાલ ને માભાઈ; તેમાંય સ્વમાનના અણહોલવાયજા તણુખાવાળા પ્રમોદરાય અને તે વિનાનો માભાઈ:—આમ આ કથામાં પાત્રચમૂત્રે તેજ-છાયાના બે વિરોધી પક્ષમાં કર્તાએ વહેંચી નાખી છે. કથાના વિશિષ્ટ પ્રયોજનને લીધે એક પક્ષે જેમ આમ બન્યું તેમ બીજે પક્ષે પાત્રો વ્યક્તિ કરતાં પ્રકાર કે જાતિ જેવાં, તે તે મનોદશા કે ભાવનાના પ્રતિનિધિ જેવાં, વિશેષ બની ગયાં છે. પણ ભાગ્યું તો ય ભર્યું; જેની નવલકથાકાર તરીકેની આગવી વિશિષ્ટતા વ્યક્તિતાથી ચમકતું સજીવ પાત્રાલેખન, એવા મુનશી જેના સર્ગક, તેવી આ કથાનાં પાત્રો આમ પ્રકાર કે જાતિના નમૂના તરીકે આલેખાયા છતાં નિર્જીવ નથી બન્યાં. અરે, ધની અને રિમથદંપતી પણ થોડોક લીટીઓમાં જીવંત બની જાય છે. અલગત. એક વાત કહેવા જેવી છે. બધાં પાત્રો મુનશી સૂત્રધારે એ સહુને સોંપેલો પાઠ કુશળ અદાકારીથી ભજવી જાય છે, પણ આપણે જાણે તેમને બહારથી જ જોઈએ છીએ. કાઈકે વેળા ‘મારાથી વધુ પડતું મરાઈ ગયું’ કહેતા પ્રમોદરાય કે સુસૌચના પ્રતિ જોઈ નિસાસો નાખતા, અભ્યાસજડ છતાં ઊંડે ઊંડે માનવી રસિકતાનાં ફૂટતા ઝરણુને વ્યક્ત કરતા કાપડિયાની આંતરવૃત્તિ સુધી કર્તા આપણને લઈ જાય છે ખરા, પણ તે બહુ જૂજ વાર. મનોગત ઊંડાણ તો બધાં પાત્રોમાં એક સુદર્શનનું જ બતાવાયું છે. ઉત્કટ કંપન:ખળ, તેજુ પોપેશી મુગ્ધ સ્વપ્નશીલતા, આળી વેદનપટુતા, આવેશની ઉખાવાળી દેશભક્તિ અને હૃદયની સમ્યાઈ એ તેનાં વ્યક્તિત્વધટક લક્ષણોનો અભ્યાસ કરવા જેવો છે. એ જે કંઈ જુએ, સાંભળે કે અનુભવે છે તેના પ્રત્યાધાત

તરત જ અનુભવે છે. આખી વાર્તા તેના આવા આધાતપ્રત્યાધાતથી જ ભરેલી છે. એના નસીબમાં પ્રત્યાધાતો બધા નિરાશાના જ છે, જેને દૂર હટાવવા તેને ભારતીના દર્શનની^{૨૪} કે ધનીના પ્રેરણાભર્યા રાષ્ટ્રોમાંથી મળતી સ્ફૂર્તિની જરૂર પડે છે. પણ આવી સ્ફૂર્તિ તેને મળતી ઓછી થઈ જાય છે, અને જાણે તેને નિરાશા, ચીડ ને કડવાસ તરફ ધસી જવાનું દોષ કાવતરું ગોઠવાયું હોય તેમ બધું એવું જ બને છે. પણ સુદર્શનનું પાત્રાલેખન એટલું સ્પષ્ટ છે કે આરંભથી અન્ત લગી તેના પર સ્થિર નજર રાખનારને આ બધું તરત જ દેખાઈ આવે તેમ છે. પાત્રાલેખન વિષે સમગ્રપણે કહેતાં, કેટલીક વિદેશ ને કેટલીક વિઘ્નમાન સાચી જાહેર વ્યક્તિઓને નવલકથાની રંગભૂમિ પર લાવવાના અત્ર ચયેલા સાહસિક પ્રયોગની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. કેટલાંક પાત્રોના ચિત્રણમાં રંગરેખા ધટ વપરાયાની વાત તો આગળ થઈ ગઈ છે.

વસ્તુસંકલના અને પાત્રાલેખનમાં એમની અન્ય પ્રસિદ્ધ નવલકથાઓને મુકાબલે 'સ્વપ્નદ્રષ્ટા'માં જણાતી ઊણપોનું સાદું મુનશીની ભાષા વાળી દે છે. હાસ્ય, કટાક્ષ, ભાવનાગાન, સ્વપ્નશીલતા, બળતરા, કટુતા, રાજકારણચર્ચા જેવા ભુદા ભુદા ચરતું ઉચ્ચારણ માગે તેવા વિષયો ને ભાવોને મુનશીની ભાષા સફળતાથી પહેંચી વળે છે. ભાવ, રસ, પ્રસંગ ને પાત્ર એ સૌને અનુકૂળ ભાષા યોજતાં એમને કળાઈ આવે એવો આયાસ કરવો પડ્યો દેખાતો નથી. એ માભાઈની હાસ્યજનક ખુદામતનો પ્રસંગ જેટલી આસાનીથી આલેખે છે તેટલી જ આસાનીથી ભારતવિષયક ગંભીર રાજપ્રકરણી ચર્ચાઓને રજૂ કરે છે. જેટલી મનમોહકતાથી નારણભાઈ અને શુકલની લીલા વર્ણવે છે તેટલી જ સરળતાથી સુદર્શનનાં કિશોરાવર્યાનાં સ્ફૂર્તિદાયક મનોરાજ્યને અને ભુવાન અવસ્થાનાં વેદનાજન્ય સ્વપ્નદર્શનોને શબ્દવતાર આપે છે. જેટલી સ્વાભાવિકતાથી મુક્તોચના ને તેના મિત્રોની વાત કરે છે તેટલી જ સ્વાભાવિકતાથી ભારતીનાં સુદર્શનને

(૨૪) અહીં વડોદરા કોલેજના કંપાઉન્ડમાં થએલ પહેલા દર્શનનો ઉલ્લેખ

છે. પ્રક્ર ૨, ખંડ ૫.

એ વાર ચતાં દર્શનને કાવ્યમય વાણીમાં ઉતારે છે. હાસ્યમાં જેમ અત્યંત હળવાશ, અને પ્રમગત નખળાઈઓ ને ખામીઓની ટીકામાં અત્યંત તીખાશ એમના ગદ્યમાં આવી છે, તેમ ભારતીદર્શનો વેળા એમનું ગદ્ય તેજસ્વી ને કાવ્યમય બન્યું છે. ‘ભારતીની આત્મકથા’ પ્રકરણથી તો આ નવલકથા ધન્ય બની ગઈ છે. મુનશીની દરેક નવલકથામાં શૈલીની મોહકતા અને ભાવસમૃદ્ધિ કે ભાવનાલેખનની દૃષ્ટિએ વિશિષ્ટ ભાત પાડતાં એક કે એ પ્રકરણ હોય છે. ‘સ્વપદ્મ’માં આ ‘ભારતીની આત્મકથા’^{૨૫} એવું પ્રકરણ છે. ભારતીની આત્મકથામાંથી ભારતીય સંસ્કૃતિ તથા તેના પ્રાણનો કેવો ખ્યાલ મળે છે એ આગળ દર્શાવાયું છે. પણ એ સવાલને અળગો રાખી તેમાંની વાકજીટા ને વાણીની તેજસ્વિતાનો, ગુજરાતી ગદ્યની શક્યતાઓની તેમ મુનશીની શૈલીની વિશિષ્ટતાની ઓળખ મેળવવા સારુ, અભ્યાસ કરવા જેવો છે. એમને મન સાહિત્યના શ્વાસોચ્વાસ જેવાં કથનની સરસતા ને સચોટતાનાં તત્ત્વો એમની લખાવટમાં લગભગ હંમેશ દેખાય છે. સુરત કંગ્રિસના જેવાં પ્રસંગ-વર્ણન આંખ આગળ એને જાણે ભજવાતાં જોઈએ તેવાં ચિત્રાત્મક ને નાટકપૂર્ણ, તેમ પાત્રોનો વાર્તાલાપ ચોટદાર, વ્યક્તિત્વઘોતક ને નાટ્યાત્મક આદી જ બને છે. સરસતાના આગ્રહને લીધે એમના ગદ્યમાં આવે છે સાહિત્યોચિત સંસ્કૃત ને છટા, અને સચોટતાનો આગ્રહ એમના ગદ્યને ઓળસ આપે છે. આ ઓળસને મુનશીના ગદ્યનું એક અગત્યનું લક્ષણ

(૨૫) એ આશુચંદ્ર પ્રકરણ ડૉ. હરિલાલ કુવલિખિત ‘સ્વદેશવત્સલનું ચમત્કાર દર્શન’ (ઈ. ૧૮૭૩) નામક એક લેખ જોડે ધણું સામ્ય ધરાવે છે એ નોંધ્યા વિના ચાલે તેમ નથી. એમાં ‘સ્વદેશવત્સલ’ ને નિર્જન જગ્યામાં વૃક્ષ નીચે મિલનવેશા દુઃખિયારી ભારતમાતા સ્ત્રીરૂપે દેખાય છે અને તે પછી પોતાના ઇતિહાસને સંભારતી સંભારતી પોતાની દર્દકથા એને કહે છે. આવું સામ્ય આકસ્મિક પણ હોય. કદાચ એમ હોય કે મુનશીના જોવામાં એ લેખ ધણા વખત પૂર્વે આગ્યો હોય ને તેના મજબૂત રહી ગયેલા સંસ્કારને અનુસરી તેમણે સ્વકીય વિશિષ્ટતાએ-અને એ શૈલી તેમ ભાવના બનેલી દૃષ્ટિએ ઓછી નથી- હમેરી આ પ્રકરણ લખ્યું હોય. લખાવટ તો મુનશીની એ લેખથી ભિન્ન છે.

કે ગુણ માનવો પડે તેવું આ કથાએ બતાવ્યું છે. બાળુવા જેવું એ છે કે આવા ઓજસને સારુ સમાસમૂયસ્ત્વનો આશ્રય મુનશીને લેવો પડતો નથી. સાદાં, ટૂંકાં, સીધાં પણ ધારદાર વાક્યોનું જ એમનું ગદ્ય બહુધા બન્યું હોય છે. એમનું આવું ગદ્ય તેમ જ શૈલીની દૃષ્ટિએ ચમત્કર્તા આવાં કેટલાંક રચાનો 'સ્વમદ્રષ્ટા'ના વાચનને નીરસ થતા દેતાં નથી.

મુનશીની વધુ જાણીતી અને એમની કીર્તિંદ્ર બનેલી નવલકથાઓને વસ્તુસંકલના આદિ બાબતોમાં આ નહિ પહોંચે, પણ તે બધીમાં જો મુનશીની દલાનો પરિચય મળે છે તો અહીં મુનશીનો પોતાનો પરિચય વિશેષ મળે છે એ એની વિશિષ્ટતા ગણાય. એક બીજી દૃષ્ટિએ કહેવું હોય તો એમ પણ કહી શકાય તેવું છે કે એક સાથે મુનશીની જોટલી વિશિષ્ટતાઓ આ નવલકથાના ઝંઝા તળે એકઠી થઈ છે તેટલી તેમની ઠાઈ એક કૃતિમાં નથી થઈ. 'સમકાલીન રાજકીય બળો નવલ-કથામાં મદવાના પહેલા યત્ન'²⁵ તરીકે, કોલેજજીવનની ને કોલેજિયનોની આપણે ત્યાંની ગણુતર કથાઓમાં નોંધપાત્ર કથા તરીકે, તેમાં કરાવાયેલા જીવાન માનસના અભ્યાસ માટે, હિંદના રાષ્ટ્રરોગના નિદાન ને મુનશીના રાજકીય વિચારો માટે, તેમાં એકસાથે થતા મુનશીની લીખણી હાસ્યખેરી તથા તેજસ્વી ભાવનાવાદના દર્શનને માટે, મુનશીની તરુણજીવનની પ્રવ્રજન 'આત્મકથા' તેમાં નિરૂપાઈ છે તેને માટે, બંગલાંગના વાતાવરણ તથા સૂરત કોંગ્રેસના ગુજરાતને આંગણે બનેલા ઐતિહાસિક પ્રસંગને અમર કરતા તેમાંના ચિત્રાત્મક વર્ણનને માટે, વિદેહ તેમ જ વિદ્યમાન ખરી વ્યક્તિ-ઓને પટમાં ઉતારી કથાનાં પાત્રો બનાવવાના તેમાં થયેલા આપણે ત્યાં નવીન ને પ્રગલ્ભ ગણાય તેવા પ્રયોગ માટે, તેમાંની સામગ્રી તથા તેને વ્યક્ત કરતી શૈલીજીટાને લીધે પોતા પૂરતો સ્વતંત્ર આનંદ આપતા 'ભારતીની આત્મકથા' જેવા એના પ્રકરણને માટે—એમ અનેક રીતે 'સ્વમદ્રષ્ટા' મુનશીના નવલકથાસમૂહમાં વિશિષ્ટ ગણાશે.



ખખરદારનું જીવનદર્શન

કોમે પારસી, લણતરે મેટ્રિકના પણ પ્રમાણપત્ર વિનાના, ધધે વેપારી, ધંધાથે વર્ષો મુઘી નિવાસી બ્યાં ગુજરાતી સાહિત્યની ભક્તિને પ્રેરક અને પોષક વાતાવરણ ભાગ્યે સંભવે એવા દૂર દૂરના રથળ મદ્રાસના, દેખાવે કદાવર છતાં તબિયતે અચારનવાર મદદગીથી હેરાન થતા એવા ખખરદાર, સામાન્ય રીતે સાહિત્યસર્જનને માટે બહુ અનુકૂળ ન બનાય તેવી સંજોગમયોદ્ધ વચ્ચે ગુજરાતને ચૌદમંદર કાવ્યમંથ્રો આપે, એ હકીકત એક રીતે એક સુખદ નવાઈ ગણાય તેવી છે, તો ખીજી રીતે વિચારતાં, એ એમની સાહિત્યપ્રીતિ અને શારદોપાસનાનો બોલતો પુરાવો અને ગુજરાતે નહુનાસાલ પછી કનકોત્સવ-અભિનંદનને લાયક એમને કેમ ગણ્યા હશે તેનો વણુબોલતો ખુલાસો પણ છે. ખખરદારની એ નિષ્કાળ સાહિત્યભક્તિએ જ એમને જુદા જુદા વિષય અને પ્રકારની કવિતામાં પોતાનો ફાળો આપતા કરી એમને સાતત્ય અને વિપુલતાવાળા કવિ બનાવ્યા છે. પરિણામે, કવિ તરીકે એમને વિશે સમગ્રદષ્ટિએ વિચારવા માગનારે ‘ભારતનો ટંદાર’ અને ‘રાષ્ટ્રિક’ના રાષ્ટ્રપ્રેમી કવિ, ‘પ્રભાતનો તપસ્વી’ અને એવાં ખીજાં પ્રતિકાવ્યોના કવિ, ‘ભગનિકા’, ‘કલ્યાણિકા’ અને ‘નંદનિકા’ના ભક્તાકવિ, ‘રાસચંદ્રિકા’ના રાસકવિ, ‘કલિકા’ના રસિક પ્રણયકવિ, અદ્ય, દિવ્ય, વીરચિન્મય, ચક્રાચલિ, મુક્તધારા, અખંડ પદ્ય આદિ નવા નવા છંદપ્રયોગોના ઉત્સાહી પ્રયોગક, ‘દશનિકા’ના તત્ત્વચિન્તક કવિ—એમ જુદે જુદે રૂપે, તે તે રૂપે તેમજો ને કંઈ સત્ય દાખવ્યું છે તે બદલ, તેમને સંભાર્યા વિના ચાલે તેમ નથી.

પણ એવા સમગ્ર કવિરૂપમાં નહિ પણ તેમના છેલ્લા ગાણવેલા—
 ‘દર્શનિકા’ના તત્ત્વચિંતક કવિના—વિશિષ્ટ રૂપમાં જ તેમને જોવાનો હેતુ
 આ લેખમાં રાખ્યો છે. તેમના અન્ય કાવ્યગ્રંથોમાં કવિનું લક્ષ કાવ્યના
 વિષય કરતાં પ્રકાર પર અને શક્ય તેટલી એની ઉત્કૃષ્ટ સાધના પર વિશેષ
 રહેતું. જ્યારે ‘દર્શનિકા’માં કાવ્યના બાહ્યસ્વરૂપ કે કલાકારીગરીના કરતાં
 એ જેને કથવા પ્રયોગનું છે તેના પર વિશેષ કેન્દ્રિત છે. અન્યત્ર સ્વાભા-
 વિક રીતે જે ઓછાં કળાતાં તે તેમની જીવનદૃષ્ટિ અને ચિન્તનમનનના
 પટની વિશાળતા ‘દર્શનિકા’માં વધુ પ્રમાણમાં અને કર્ણા વ્યવધાન વિના
 સીધાંસઠ પરખાય છે. એમના નિવેદનમાં છેલ્લે વ્યક્ત થએલો પોતાનું
 ‘જીવનભરનું તત્ત્વદર્શન’ મા ગુર્જરીના ચરણમાં મૂકી જવાનો અભિલાષ
 સિદ્ધ થયાનો કવિનો સંતોષ પણ એમનું એ તત્ત્વદર્શન કેવુંકે છે તે
 જાણવાનો લોભ જન્માવે એવો છે.

કાવ્યનું નામ કવિએ ‘દર્શનિકા’ રાખ્યું છે તેમાં, મહાભારીનાં
 ‘સંસારિકા’ અને ‘અનુભવિકા’ જેવાં નામોની યાદ આપે તેવાં અને
 તેમના જ અનુસરણમાં પોતાના બધા કાવ્યસંગ્રહોને આપેલાં ઇકારાત
 નામોની પ્રથ્વાસિકા એમણે પાળી છે એ તો હીક, પણ તદંગમૂલ ‘દર્શન’
 શબ્દ જે કંઈ સૂચવે છે તે સૂચવવા ધારી થોડી સાર્થકતા પણ મૂકી
 છે. ‘દર્શન’ શબ્દનો સંસ્કૃત પારિભાષિક અર્થ, એક રીતે કહીએ તો,
 અત્યારના વાદ કે ‘ઈઝમ’ના જેવો છે. ફેર એટલો કે અત્યારના જમા-
 નામાં ‘વાદ’ ટકાના શેર જેવો ખૂબ સરતો થઈ પડેલો શબ્દ છે, જ્યારે
 ‘દર્શન’ શબ્દથી ગંભીર અને ગૌરવયુક્ત સિદ્ધાંત કે શાસ્ત્ર સૂચવાય છે.
 સાંખ્યન્યાયાદિ શાસ્ત્રોને દર્શનો કહેવામાં આવ્યાં છે તે આ અર્થમાં.
 પણ પછીથી એ શબ્દનો અર્થવિસ્તાર થઈ વ્યાપક અર્થમાં તત્ત્વજ્ઞાન
 માટે એ વપરાય છે, અને ખગરદારની આ કાવ્યના શીર્ષકની પસંદગી
 ‘દર્શન’ શબ્દનો જીવનદર્શન કે તત્ત્વજ્ઞાનના અર્થમાં વિનિયોગ છે.

સાથે, બીજોય ખુનિ હોય તો હોય. પશ્ચિમમાં જેમ ઓક શબ્દ
 Poet-make એ શબ્દ પરથી કવિતાનું સ્વરૂપ તથા ધ્યેય સર્જનનું

ગણુવામાં આવ્યું છે તેમ ભારતમાં વેદકાળથી ઋષિ ને કવિ એટલે દ્રષ્ટા એ સમજ પર ભાર મૂકવામાં આવ્યો છે. પરમ શક્તિએ કવિપ્રતિભાથી નવાબ્યા હોય તેવા જીવોનાં દષ્ટિ, ચિત્ત અને સંવેદનતંત્ર સામાન્ય મનુષ્યોનાં કરતાં વધુ સૂક્ષ્મ હોય છે. એટલું જ નહિ, તેમના વડે તેમને યએલા વિશ્વ અને જીવનના દર્શનને તેમજ તેમણે પરિગૃહીત કરેલા તેના રહસ્યને, એવી તેમને વધારામાં મળેલી શક્તિને લીધે, વાણી દ્વારા અભિવ્યક્ત કરી તેના સંદેશવાહક પણ તેઓ બનતા હોય છે. આખરે તો કોઈ પણ કવિની મહત્તાનું માપ તેના મનના વિસ્તાર અને તેના આવા દર્શનની લંબાઈ, પહોળાઈ ને ઊંડાણ પરથી થાય છે. આ અર્થનું દર્શન પણ આ કાવ્યમાં છે એમ ઇસારાથી સૂચવવાનો કવિનો આશય પણ કાવ્યના નામકરણમાં કામ કરી ગયો હોય તો કોણ જાણે.

કવિનું આ કાવ્યમાં જે છે તે જીવનદર્શન ગુજરાતને મળ્યું તેમાં સૌથી નજીકનું પ્રેરક કારણ કે નિમિત્ત બન્યું છે ‘અમૃતમય આત્મજ્ઞ’ અને ‘જીવનની દર્શનિકા’ એવી તહેમીના નામની તેમની પુત્રીનું કરણ અવસાન. સ્વભાવગત આસ્તિકતા, ધર્મગ્રિયાસા અને તત્ત્વપ્રીતિ, સોળ વરસની ઉંમરે યએલો કોઈ સિદ્ધ યોગીનો સમાગમ, ‘જીવનજર જગતના મદાન તત્ત્વદર્શીઓનાં પુસ્તકોનું’ વાચન અને મનન, આ બધાંએ આવા કાવ્યના લેખન માટેની જરૂરી મનોબૂમિકા કવિની બાંધી આપી હતી જ, તેમાં આ પુત્રીવિરદના આધારે સંવેદન, મંથન અને સમાધાનની બૂમિકાઓમાંથી કવિને પસાર કરાવી, બાકીનું કામ કરી, તેમને બોલતા ક્યો છે. સદ્ગત પુત્રીની પાછળ પ્રસસ્તિરૂપે આ છ હજાર લીટોના પૂરનું દીર્ઘ કાવ્ય સાગ્રજણ મહિનાના સમયમાં જ, વયમાં માંદગીને મિથાને દોવા છતાં, કવિએ સતતવાદી મારામાં લખી કાઢ્યું છે.

પ્રિય સ્વજનના મૃત્યુના આધારથી કવિહૃદયનો પાનાળકૂવો ફૂટે અને કાવ્યધારા વહે એ રીતે દુનિયાનાં ધણાં સાદિયો સમૃદ્ધ યએલાં હોય છે. કરણ સંવેદનની પગે પડી કવિહૃદય સ્વાભાવિક રીતે જ જગત ને

જીવનના અનેક મૂંઝવતા પ્રશ્નોના ઉકેલ માટે મંથનમાં પડે છે અને દરજ્જા-
માંથી તેનો શામક લક્ષિત કે માનનો શાન્ત રસ એમનાં કવનમાં જન્મે
ને ઊતરે છે. એક ઠેકાણે આઘાત આપી તેમાંથી અનેકાને દલ્લાણુદારી
જીવનબોધ અપાવવાની પરમ શક્તિની વિસ્મયકારી કાર્યપદ્ધતિનું આમાં
દર્શન થાય છે. આ પ્રકારનાં કાવ્યો સાહિત્યવિવેચનની પરિભાષામાં
શોકગીતિ, ચિરહકાવ્ય કે કરુણપ્રશસ્તિ તરીકે ઓળખાય છે. આવી
કરુણપ્રશસ્તિ (Elegy) નાં આવશ્યક લક્ષણો એ : મિત્ર, પુત્ર, પુત્રી,
પત્ની કે કોઈ પણ હૃદયસ્થ સ્વજનના મૃત્યુને કારણે કવિહૃદયની ડુરુદિયા
અને તેમાંથી જન્મતું ચિન્તનમંથન.

નિવેદનમાં આ કાવ્યને પોતાની પુત્રીની પ્રશસ્તિ કવિ દહે છે તે
પરથી કવિ તેને કરુણપ્રશસ્તિ ગણતા હોય એવું લાગે છે અને
કવિપુત્રીના અવસાન પછી આ કાવ્ય લખાયું હોવાની હકીકત
પ્રથમ તો આપણને પણ એમ માનવા પ્રેરે છે. પણ જરા શાંતિથી
વિચારતાં આ કાવ્યમાં માત્ર તત્ત્વચિન્તન જ જણાય છે; અદ્યત્ત ‘એ
ચિન્તનને પ્રેરનાર છે તહેમીનાનું’ મૃત્યુ, પણ એના વિશે શોકાદ્ગાર કે
ભિન્નિભ્યુ’ વિરહરુદ્ધ કાવ્યમાં ગેરહાજર છે. ખરા વિરહકાવ્યમાં કવિ
ભિન્નિ અને ચિન્તનના તાણાવાણામાં આપું કાવ્ય વણતો હોય છે. કવિનું
ચિત્ત એક રીતે સંક્ષોભની આક્રુષ્ણ અવસ્થા બોગવતું હોય છે. ધડીક એ
વિચ્છેદના શાસનના બેદ ઉકેલવા એમનાં દ્વાર ખખડાવી આવે, તો બીજી
જ પળે ગત થએલ સ્વજન માદ આવતાં હૃદયની પ્રગળ ભિન્નિને અશ્રુરૂપે
કાવ્યમાં વદાવે. શેલી કંઈ કંઈ વિચારોના વમળમાં ફૂગતાં છતાં પાછો
પોતાના પ્યારા મિત્ર કીટ્સને વચમાં વચમાં એકદમ સંભારવા મંડી
જાય છે, નરસિંહરાવને મૃત્યુની ફિલસૂફી ગાતાં પોતાનો પ્રિય પુત્ર ધડીએ
ધડીએ સાંભરી આવે છે, અને અનેક લય ગઝલોમાં તથા ભજનોમાં
અનુદદ નાદનો શંખનાદ ફૂંટતા ત્રિશુવત્ર મરતકવિને પોતાનો રાજવી
મિત્ર માદ આવી જતાં એની બાંગ ગહગહાડે એ પુકારવા મંડી જાય
છે. ‘દર્શનિકા’માં ડુરુદિયાનું ને ભિન્નિનું આ તત્ત્વ નથી જણાવું.

પ્રશસ્તિકાવ્યનાં બંને આગળકલાં લક્ષણોમાંથી ચિંતન એક જ તેમાં હાજર છે અને તે પણ ઘણે અંશે સ્વસ્થ ચિંતનું છે, એટલે તેને ખરું વિરહકાવ્ય કે પ્રશસ્તિકાવ્ય નહિ ગણી શકાય. સદ્ગત પુત્રી વિશે શોકોદ્ગાર અર્પણકાવ્યમાં છે, પણ એટલું અર્પણકાવ્ય સમગ્ર કાવ્યને કરુણપ્રશસ્તિ બનાવતું નથી. મેથ્યુ આનોદડની Thyrsis અને ગ્રેની Elegy in a Churchyard ની માફક વિષાદધેરું ચિંતન અહીં છે ખરું પણ તે બહુ નહિ, તેમ વળી એ એ કાવ્યોની સ્વરૂપમર્યાદાનેય આ કાવ્ય વટાવી જાય છે.

લગભગ ચારસો પાનામાં ફેલાયેલા આ દીર્ઘ કાવ્યને કોઈ મહાકાવ્ય માનવાની લાક્ષ્યમાં પડે તેવો સંભવ છે. એ સંભવનું મૂળ છે ભાવનગરની સાહિત્યપરિષદ પ્રસંગે આપણે ત્યાં મહાકાવ્યો નથી એમ કહી, એની જરૂર બતાવી, પોતે ગુજરાતને તે આપશે એવું ખખરદારે આપેલું વચન, તથા ત્યારબાદ ‘કલિકા’ તથા આ ‘દર્શનિકા’ જેવાં અનુક્રમે ત્રણ હજાર અને છ હજાર લીટીનાં કાવ્યોનું પ્રસિદ્ધીકરણ. એમનાં લંબાણને લીધે કદાચ કોઈને, કવિએ તેમને મહાકાવ્ય તરીકે ઓળખાવવાનો જરાય ઇરાદો કે પ્રયત્ન કયો ન હોવા છતાં, એ મહાકાવ્યો છે એમ લાગવા સંભવ ખરો, પણ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર મુજબ મહાકાવ્યનાં આવશ્યક લક્ષણો આમાં નથી જ અને ‘ધુમરાજ’ નામે મહાકાવ્ય તો હજી ‘હવે પછી છપાશે’ની યાદીમાં દેખાય છે. ‘દર્શનિકા’ એટલે એક વતસલ કવિપિતાએ પોતાની સંસ્કારી પુત્રીના મૃત્યુની ‘ખાનગી ખોટને’ ‘જાહેર રૂપ’ આપવા તેમજ આત્માસન મેળવવા લખેલું સુદીર્ઘ ચિંતનકાવ્ય એ જ ‘દર્શનિકા’નો સાચો પરિચય છે.

૨

કાવ્યનો આરંભ થાય છે મુખ્યદુઃખમય જીવનવ્યવહારના અનાસક્ત સાક્ષી એવા જ્ઞાનમૂર્તિ સંતમહાત્માને કરાયેલાં કવિવંદનથી. એ અગ્નિનવ, અને પુસ્તકનો પાછલો બધો ભાગ જોતાં સમુચિત, મંગલાચરણ પછી તરત જ,

‘જિંદગી મૃત્યુ શું, સુખ અને દુઃખ શું,
પાપ ને પુણ્ય શું પૃથ્વીમાંલી?’

એ યુગયુગનો પ્રશ્ન કવિ છેડે છે. આવા પ્રશ્નો અમર્યા જ નથી લાગી નીકળતા હોતા, એની પાછળ કવિએ કરેલ મૃત્યુદર્શન અને તેમાંથી જન્મેલું સૃષ્ટિની અસ્થિરતાવિષયક ચિંતનમંથન જ તેના ગ્રેરક બળ તરીકે લાભ હોય છે. અહીંયાં પણ આ જ ક્રમ દેખાય છે અને કવિ સૃષ્ટિની અસ્થિરતા અને મૃત્યુના તાડવ પર પ્રથમ કાવ્યકળા દોળે છે. આશા ને ઉદ્દાસ, પ્રેમ ને વિજય, બધું દાણિક છે એવી કવિની પ્રતીતિ થઈ જાય છે.

‘માનવી જન્મીને મૃત્યુખોળે સુવે,
નવ દિસે સ્થિર કશું જમતયાળે.’

આ અસ્થિરતાથી કવિગિત કકળા લીટે છે :

‘આ સકળ વિકળતા, અકળ પરિવર્તનો,
અત આ જીવનની સૌ કિયાનો,
આ પ્રયત્નો અકળ હૃદયદૌર્ભાગ્યના,
આ વૃથા જીવનનાં સુખવિધાનો;
જોઈ જોઈ બધું આંખ મુજ આ રહે,
યાય સંતોષ અંતર ઉદારી;
જમતમાં જીવન આ છે કશા કારણે,
કે જીવનની થતી જોડે હાંસી?’

આ તે જીવન કે જીવનની કૂર વિડંબના? ને જીવન ખરેખર જ આવું હોય તો તેનો હેતુ શો? માનવીજીવનને સદાય ચિંતાસ્નાન જ? આ નિવવધિ દેખાતાં દુઃખો અને પરિમિત જાણાતાં સુખો એ ખરાં દરો? અનેક આવા પ્રશ્નો કવિને મૂંઝવે છે. અને આ પ્રશ્નમાળામાંથી વિશ્વનો પેસો સનાતન અનુષ્ઠાન મહાપ્રશ્ન ‘ક્યાંથી? શા કાળ? ક્યારે? અને કેમ? ક્યાં?’ કવિ છેડે છે. ‘મીમી કે જોરથી, શાન્ત કે શોરથી’ જીવનસરિતા મૃત્યુધાટે જ પહેલી કવિને લાગે છે. એટલે ફરી જીવન ને મૃત્યુ,

સુખ ને દુઃખ, સ્વર્ગ ને નરક, સત્ય ને અનૃત, દેહ, આત્મા ને પરમ-
ચૈતન્ય એ સર્વનું રહસ્ય પામવા તે મથામણ કરી મૂકે છે. જગતનું તંત્ર
કવિને એક ઉખાણા જેવું લાગે છે. જગત એટલે સ્વપ્ન. પણ કોનું
સ્વપ્ન? જીવનનું? જગતનું? કોનું? વળી સુખ કરતાં દુઃખ સોગણું છે.
અને અનેક મનુજનોકાઓ સંસારસાગરમાં જ કિનારે પહોંચ્યા વિના
કોઈ આજ કોઈ કાલ એમ ફૂંચે છે એ વસ્તુસ્થિતિથી ત્રાસી કવિ વિભાસે છે :

‘માટીમાંથી ધરાયો દિસે માનવી
શું જશે માટીમાંથી જ અન્તે ?’

પણ ખીજ જ પળે એ ખોલી જોઈ છે કે ના, ના,

‘માટીનો અંત એ માટીમાં હો લાય,
પણ જશે ક્યાં બધા લાવ ગરવા ?’

વળી ખીજે જ પ્રશ્ન જોઈ છે : વિશ્વમાં સઘળે સૌંદર્ય વિલસે ને માનવી-
હૃદયમાં જ કાં વિકૃતિ? માનવીનાં હૃદયસરવર શું કદી સ્વચ્છ નહિ જ
થાય? આત્મ ક્ષુબ્ધ માનવજીવન, આ ફરતી પૃથ્વીની રકાખી, આ
આકાશનું તે રકાખી ઉપર જડેલું ‘પાણું’, તેની આ ધૂમાધૂમને અન્તે શું?
મૃત્યુ પછી શું? માનવી જગતમાંના કંકડા કદી પૂર્ણ નહિ જ થાય?
‘જીવવું એટલે હોવું’ નહિ આખરે, એ જ કંટુ સત્ય શું પીવું આંહી?—
આ પ્રશ્નપરંપરા જૂતાવળ માફક કવિના ચિત્તમાં ફૂટી નીકળી તેને શોક-
સંવિગ્નમાનસ બનાવી દે છે. એ તો ખરાખર છે. વિષાદયોગ વિના
જ્ઞાનયોગ નહિ. રામ ને અણ્ણનને તીવ્ર વિષાદ પછી જ વસિષ્ઠ મુનિ ને
શ્રીકૃષ્ણ પાસેથી સમાધાનક જ્ઞાન મળ્યું હતું ને? એટલે અનુગામી જ્ઞાન-
ચિન્તન માટે સારી ભૂમિકા આ રીતે કવિએ બાંધી ગણાય.

આ પ્રશ્નોના જવાબ કવિ સ્વસ્થ ચિત્તે પોતે આપણને તરત જ
આપે છે. ‘રમરણસંહિતા’ના કવિની વેદના અને મંથન, જીવનભર
સંચેલી શ્રદ્ધાને ડગમગાવી નાસ્તિક બનાવી દે તેવું મંથન, અહીં
‘દર્શનિકા’માં જોવા મળતાં નથી. અહીં તો સ્વસ્થપણે આ પ્રશ્નમાળાના

વિત્તર તથા આશ્વાસન પ્રશ્નોની રજુઆતની સાથેસાથ જ કવિ આપના જન્ય છે. જીવનચક્રથી કશું અજાણું નથી. ગત સ્વજન પશુ છડું પડી શકતું નથી, માટે મૃત્યુથી દુઃખ ન હોય. મૃત્યુ તો અવશ્યભાવી છે તો તથા કા પરિદેવના? ને આપણે જઈશું એટલે આપણી ખોટ નહિ જ પુરાય એમ કોણે કહ્યું? મૃત્યુ તો, કાંઈ જેમ રાતદિવસને જોડે છે તેમ, જીવનપરજીવનને જોડે છે. મૃત્યુથી તો આ જગત નવજીવન પામે છે, મૃત્યુ ન હોય તો તેની અપેક્ષાએ જીવન જીવન કેમ કહેવાય? મૃત્યુ ન હોય તો શ્વાસનો વિજય ક્યાં? જન્મ ને મૃત્યુ તો જીવનસંગાથી છે અને જીવનમાં સૌંદર્ય લાવે છે. મૃત્યુ તો નદીના મુખસમુ સમર છે. મૃત્યુની પાછળ કંઈ ન હોય તો જીવનનું રનેદસમર્પણ શા કામનું? આપણી આંખો જુએ છે એટલું જ કંઈ સાચું નથી. આમ કવિ આશાનો આશ્વાસક સંદેશો આપી જીવનની અનેક વિધમતાઓ પાછળની ગૂઢ ઈશ્વરી યોજના સમજાવવાનો પ્રયાસ કરે છે. એટલે જ મૃત્યુની ઉપયોગિતા સમજાવ્યા બાદ તેનું સૌંદર્ય સમજાવે છે :

‘જીવનનું જાન છે પરમ મોઢે ભયું
તો નથી મૃત્યુનું નૃત્ય કમતી,
એકના સૂર તનતાર જગવે ગધા
અન્યની લયલીલા શાંત રમતી.’

ને આથી જ એમનો

મૂલ ખરતાં વસતે ન અંખપ પડે,
મૂળ બરતાં ન ટકાય બાનુ ।

જેવો આશાવાદ જન્મે છે. ‘ભારતનો ટંકાર’ ગજવતો વીર કવિ જીવનના મૂંઝવતા કોયડાઓ સામે નિરાશાનો ધાપોકાર કરી માથું જ પટકયામાં માને ખરો? માટે એ તો પ્રેરક વાણી ઉચ્ચારે છે કે માનવજીવન વિરાટના અણુ જેવું ભણે લાગે. પણ ‘માનવી તોય સરદાર છે સૃષ્ટિનો.’ જીવનમાં આપપ્રકાશને અજવાળે જ ચાલી અનેક સમવિધમ સંલેગો વચ્ચે એકલા તો એકલા ઝૂમવું એ જ માનવીનો ખરો ધર્મ એમ કહી

‘સુખ વિના પાપ નહિ, દુઃખ વિણ પુણ્ય નહિ.’

‘જ્યાં નહિ વેદના ત્યાં નયી કૃણીશુ.’

‘જીવનનો અર્ક આ ત્રિશ્વ જે માગતું.
તે મળે એમ પીછતાં જીવનને;’

‘પ્રકૃતિની રાક્ષિ જ્યાં ચિકસવા જાય, ત્યાં
માનવીને ભરે દુઃખભાસે.’

‘યાય સર્જન ન કે દુઃખગર્જન વિના...’

દુઃખો ને વેદના ને સંતાપ તો આપણા જીવનનો ધાટ ધાટ
વિશ્વચૈતન્ય પ્રભુરૂપ મહાશિદ્ધીની અણુદીડી હથોડી ને છીણીના ધા છે.
અને આમ છે તો પછી,

‘આ બધી વેદના, આ ધુરાઈ બધી,
ત્રેયસીડીતણી છે જ પચથી;
એ જ પચથી ઉપરથી જવું સર્વને,
તો જવું કેમ ના વીર રચથી ?’

આની પછી કવિ લે છે કર્મનાં, જાતિનાં, સાતિનાં અને ધર્મનાં
બંધનોનો પ્રશ્ન.

‘જ્ઞાનિએ જાતિએ, ને સમાજે બધી,
તેમ આ ધર્મના સર્વ પથો.
માનવીએ બધું જે સુખાર્થે રચ્યું,
તે જ તેને ભરે દૈત્ય દત્તો !
સર્વ એ હોડી હો માનવીપ્રગતિની,
સર્વની સફર છે એક તીરે;
કેમ તીરે કદી હોડી એ લઈ જશે,
જે પડે સર્વ બંધાઈ નીરે ?’

હરકોઈ વિચારકને પ્રથમ લાગવું સ્વાભાવિક છે તેમ ખચરદારને

પણ 'આજના પ્રયત્નિન કોઈ પણ ધર્મને પૂર્ણ' ગણવો એ અદંતા જ છે'. એમ સામે છે.

માનવી ધર્મને નામે ઝૂની બની પરધર્મીઓને દારૂ, રૂએચ કે નારિનક કહી તેમની નિંદા, અવગણના કે દિંસા સુદા કરવામાં જરાય ખોટું ન માનતાં હોયો. ધર્મ પાળ્યાનો સતોળ માને એ રિથનિ સામે કવિ બોલી હો છે કે

‘જનનમાં દુઃખ ને ભુવન મું છે કમી
કે વધારો બીજા ધર્મનામી ?’

અને માણસની ઈશ્વરની કલ્પનાએ કેવી ?

‘માનવી રીઝતો, ખીજતો, મારતો,
તેમ તેમ જ ઈશ્વર બન્યો એ :

... ..
‘માનવી મૂર્તિ નિજ અધિક દુઃખાળીને
દેશીની મૂર્તિ દે જગત સ્થાપી.’

વળી પાછો માણસ પોતાના એરા ધર્મને જ સાચો અને અન્યનાને ભૂડા ગણવાની ખુટ જક કરે ! કવિ ધર્મના નહિ પણ આવા ધર્મવાદના વિરોધી છે, અને તેથી જ કહે છે : ‘આ જ્યાં ધર્મવાદે વસે ધર્મ નહિ.’ ત્યારે ખરો ધર્મ કે પૂર્ણ સત્ય ક્યાં ? ઉત્તર :

‘સત્ય ને ભૂડની ભજ પજપજ જમે,
માનવી બુદ્ધિમાં રહે વખૂાલી;

... ..
આત્મનાં તેજ વિભૂ બુદ્ધિ આ પાંચગી,
કેમ એ ભજને તોડી જરો ?’

સાધુસતોએ અને પીરપવગંજરોએ એવા આત્મના તેજથી એ પૂર્ણ સત્યને જોવાનો પ્રયત્ન કરતાં પોતાને દેખાયું તે રીતે સત્યની ઝાંખી કરી છે. ભુદાં ભુદાં દેશ, કાળ ને પ્રકૃતિ અનુસાર ધર્મના વિવિધ વિવિધ પંથ એથી સર્જાયા છે, અને

‘સૂર્ય નહિ પણ ઉપાતેજ આછાં મળે,
ધર્મ ને સત્યના અશ તેવા !’

એ જ કવિનું એ સંબંધમાં મંડનાત્મક ગણાય એવું પ્રતિપાદન છે.

પ્રથમ દૃષ્ટિએ આ પાંચમો ખંડ પ્રાપ્ત વિચારધારામાં બહુ બધે જોડે એવો નથી લાગતો, પણ માનવીનાં કલેશ સંતાપ, અશક્તિ ને અસિદ્ધિઓ ને આગળ ઉદ્દેશ્યોમાં છે તેનાં કારણોમાં ભ્રમ, અજ્ઞાન, આત્મવંચના, પામરતા, ધર્મને નામે ચતી સંકુચિત ઝઘડાખોરી વગેરે છે એમ બતાવવા, તેમજ માનવીએ જીવનરહસ્ય અને જીવન-આનંદને પ્રાપ્ત કરવા એ બધાથી આગળ વધવાનું છે એ સૂચવવા, કવિએ એને અહીં સ્થાન આપ્યું સમજાય છે.

છઠ્ઠા ખંડમાં કવિ માનવી અણમાનવનો વિરાટમાનવ બનશે અને એ રીતે અનંતત્વનો અંશ બનશે એવી પોતાની શ્રદ્ધા ગાય છે. નરનો નારાયણ થવા સર્જાએલો માનવી અલ્પનામાં જ રાએ અને રથૂળ દેહબુદ્ધિથી આગળ વધે નહિ એ કવિને રુચતું નથી. એટલે આવાંક વલણ પ્રત્યે તો તિરસ્કારપૂર્વક જોતાં કવિ લખે છે :

મૂળ ને ચારમાં હોટવા, ચાટવા,
માનવી દેહ શું છે સ્વાર્થ ?
પ્રૌઠ તુજ પ્રકૃતિ ને બુદ્ધિનાં તેજ આ
દોરશું રાખતાં શી સર્વાર્થ ?

દેહભાવને અણધટવું લક્ષ આપવું નહિ જોઈએ, કારણ,

‘દેહની ઢાલ છે આત્માને રક્ષવા,
નહિ હરી આત્માનું તેજ લેવા :
આંખને રક્ષવા પોપચાં છે ક્રીધાં,
નહિ જ કાંઈ આંખને ઢાંકી દેવા !’

રથૂળસૂક્ષ્મને હિડાળે માનવ ખૂંચે છે અને

‘રથૂળને સ્પર્શતાં રથૂળ ક્યણી જઈ,
સૂક્ષ્મ તો સૂક્ષ્મની પાર બેઠું.’

આવી રીતિ છે. દૃષ્ટિને પરમ નિર્મળ બનાવ્યા વિના આત્મા શુદ્ધ નહિ દેખે. કવિ કહે છે કે મુક્તમની સાધના જેવી તેવી નથી. કવિ અહીં અનંતતત્ત્વની ઝાંખી કરાવી, તેની અતૂટ સાંકળીનો મહિમા ગાઈ, શ્રદ્ધાનાં ઉપયોગિતા, પ્રભાવ તથા મહિમા વર્ણવી, એ શ્રદ્ધા સુદ્ધિપ્રુષ્ટ હોવાની જરૂર બતાવે છે. માનવીજીવનનું હિન્નત્વ જાણી લાખતાં કવિ કહે છે કે માનવી પૂર્ણદેહ જાગે યશે, એની ‘અણખપી અણખીલી પડી રહેલી’ અનેક સુખુપ્ત શક્તિઓ સંગવળીને બેસી યશે અને આજે કરોડોમાં એકાદ નરવીર મહાત્મા દેખાય છે તેવા મહામાનવીઓની તો આખી માનવીજાત ત્યારે બની જશે, અને ત્યારે વસુધરા પોતાના સર્વ ભંડાર, તથા પ્રકૃતિ પોતાનાં ગૂઢ રહસ્યો, તેમની આગળ ખુલ્લાં કરી દેશે.

‘વિશ્વચૈતન્યનો યોગ’ એ સાતમા ખંડમાં વિશ્વભરમાં વિલસી રહેલી ચૈતન્યશક્તિ સામે માણસે પોતેજ પોતાની આસપાસ દિવાલો રચી સ્વયં દેહખાનામાં પુરાઈ બારણાં બંધ કર્યાં છે એ હકીકત રજૂ કરી, કવિ આપણને સમજાવે છે કે દેહાત્મવિવેક જ એ ચૈતન્ય જોડેના યોગની આવી છે. સત્યસ્વરૂપ આત્માને હાંકી દેનાર સુવર્ણપાત્ર છે ઇંદ્રિયો અને તેમના ભોગવિલાસ, જેનું ઘેરા રંગમાં વર્ણન કરી કવિ આદેશ આપે છે :

‘જેહુ પચેન્દ્રિયા માનવીને છો
કેમ તેને ન દેવી કશીરી ?
જીવનની ગાદીના પાંચ એ અંધને
માનવી શું ન સત્પંથ દોરે ?’

આ રથૂળ પચેન્દ્રિયો ઉપરાંત ‘મુક્તમનું યાન’ વધવા સાથે અત્યાર લગી સુપ્ત રહેલી કેટલીક મુક્ત ઇંદ્રિયો છે એનું જ્ઞાન માણસને અવશ્ય થવાનું.

‘મુક્ત એ ઇંદ્રિયા ખીલતાં હૃદયમાં
આત્માનાં મુક્ત દ્વારો કંઈકરો;’

રથૂળ ઇંદ્રિયો તેમ જ દેહવાસના પ્રકૃતિની પારનો શુદ્ધ નિર્મળ આનંદ આપી શકવા અસમર્થ છે; એ આનંદનો નિવાસ તો છે અમર ચૈતન્યમાં.

જીવનની બધી વિવિધતાનું ચતઃ પ્રવૃત્તિમૂલકાં ચેન સર્વમિદં તતમ્ એવું
'મૂળ એકમ' એ 'વિશ્વચૈતન્ય તો સર્વ જીવને રહે' છે, પણ ગૂઢ રૂપે
રહે છે, અને એવી રીતે રહે તેમાં જ એની વિશિષ્ટતા રહેલી છે :

‘સર્જનારો સદા છે જ સર્જન વિશે,
પ્રમદમા સૃષ્ટિ દેવાય ખોઈ!’

કારણ,

‘જો કદી યાચ પ્રભુ પ્રકટ નિજ રૂપમાં,
તો બધી પૂજ્યતા ભય એની...

એ વિશ્વચૈતન્ય વિશે બોલતાં કવિ લખે છે :

‘એ જ ચૈતન્ય જ્યાં જ્ઞાનને ચેતવે,
ત્યાં પ્રજ્ઞા ભય ભયુકે જીવનમાં;
જ્ઞાન તો માત્ર છે અગ્નિસાધન સમું,
ચેતના વિષ્ટ ન લે તેજ તનમાં.’

માટે

‘પ્રકૃતિની મૂળ દેશેઃ ન કંઈ વળગવા
અંતરે ,ફક્ત એ વાસનાથી;
મૂળનાં પડ ઉપર પડ ચડે, તો પછી
ચેતશે જ્યાંતિ ત્યાં સદૃજ ક્યાંથી ?’

વચમાં એક અવાન્તર ચર્ચા પર, વિશ્વચૈતન્ય પરથી વિશ્વના મહાનિયમની
વાત પર, કવિ ઊતરી પડે છે. એ નિયમને કાઈ ઉલ્લંઘી ન શકે, પર-
માત્માય નહિ, એમ જણાવી એ નિયમ સમગ્રતઃ તો રાખરંકના બેદ,
મનુષ્યનાં કાર્યો ને પ્રવૃત્તિઓ માટે જવાબદાર કેણુ તે, પુરુષાર્થ અને
પ્રારબ્ધનો બેદ, અને એવી એવી માણુસને મૂંઝવતી ગૂંચો સત્તર ઉકેલાઈ
જાય. માનવીની સ્વતંત્ર ઈચ્છા અને નિયતિ (Free will and
Destiny), કે પુરુષાર્થ અને પ્રારબ્ધના પ્રશ્નનો આ પ્રકરણમાં કવિએ
નીચે મુજબ સુંદર ઉત્તર આપ્યો છે :

‘જો ‘મહા દુઃ’ વણી છે રણુ જળને,
દોરી ખેંચાતી રહે તેની જુથી;

‘હું,’ ‘મહા હું’ અને નળવણ્ણવર બધાં
 વિશ્વ આ છે રહ્યાં એમ ગૂંથી !
 કર્મ સાથે પરાક્રમ ગૂંથાઈ રહ્યું,
 દોરીના વળ રહ્યા દોરી સાથે :
 માનવી કેમ વળ ઊડવીને કહે,
 મેં કીધું કે થયું કર્મદાથે ?’

‘સફળતા, વિફળતા, વિજય ને હાર સૌ’ માનવની પરિમિત સકિતની
 બહારની વસ્તુ છે અને માનવી વિશ્વસંભોગનું માત્ર પૂતળું છે, અને તેમ
 છતાં ‘જીવનનો સ્વામી છે તો ય પોતે’. ફરી પાછી વિશ્વચૈતન્યની વાત
 શરૂ થાય છે. જીવનનાં યુદ્ધથી યાકતા મનુષ્યને આરામનું અને શુદ્ધ
 આનંદનું એક માત્ર સ્થાન છે આત્માનું કેન્દ્ર. આત્મસ્પંદન સાથે જ
 અનંતત્વસ્પંદન અનુભવાય છે અને એ વખતે માનવના કે જગતના દેહની
 કશી ગુણામી ત્યાં રહેતી નથી. એવું વિશ્વચૈતન્યનું પુનિત દર્શન કરવાના
 ઉત્સુકે મનનું દર્પણ સ્વચ્છ રાખવું જ જોઈએ. એવા સ્વચ્છ મનથી
 વિશ્વચૈતન્યને સ્પર્શનાર માનવી એ ચૈતન્ય જેવો જ શુદ્ધ ને વિમળ બની
 જાય છે. હેતુ વિશ્વચૈતન્યનો સાક્ષાત્કાર કરવાનો માર્ગ પણ કવિએ
 બતાવ્યો છે. એમાં આંતર નયન ખોલવાની સલાહ મુખ્ય છે. અને
 મુક્તાકયુગ્મો ૨૭૮થી ૨૮૦માં તો કુંડલિનીપ્રભોધથી પટ્ટચક્રભેદનના
 યોગમાર્ગને પણ સૂચવ્યો છે.

વિશ્વચૈતન્યના યોગનો મહિમા ગાયા પછી લૉંગફેસોના ‘જીવનગાન’
 (A Psalm of Life) ના જેવું પ્રેરક ઉદ્બોધન ‘જીવનનું કત’બ્ય’ એ
 આઠમા ખંડમાં દર્શિ કરે છે :

‘જીવન માયા સમું છે, થયું તેથી શું ?
 શું થયું જીવન છે સ્વપ્ન જેવું ?
 શું થયું જીવન ■ વ્યર્થ મૃત્યુજળ સમું ?
 અમર નસકુસુમ છે જીવન એવું ?

જીવન એ છે જ : એ સત્ય ક્યમ ભૂલવું ?
 જીવન જીવનાર શું નહોય સાચો ?
 જીવન છે સત્ય ચૈતન્ય આ જગતનું,
 હોય કાયા ભલે કુલ કાચો !'

માટે,

'જીવન ને છે મજથુ તે પડે જીવવું,
 વ્યર્થ જોઈએ નહિ વ્યર્થ ચારો :'

એટલે ખરે ભાગે તો એ જ કે,

સાધનો ને મળ્યાં વ્યક્તિને, તેહનો
 શુભ સમન્વય કરી કાર્ય કરવું :
 દિનસ રાત્રી હયાથી સુહાવાય, તો
 તારકે રાત્રિનું રૂપ ગરવું !'

જીવનમાં જે કંઈ સર્વને મળ્યું છે એને નાથની પરમ બક્ષિસ માની
 તેની પ્રીતિવણી કરવી : 'કાઈનું' જીવન નિર્બળ કે નિરુપયોગી નથી; હૃદયનો
 અંધાર ભેદી દેહપારનું સત્ય જોજવા પ્રયત્નશીલ રહેવું : અજ્ઞાન એ જ
 દાસત્વ છે, દીનતા છે; હમેશાં ગુણગ્રાહી દૃષ્ટિ જ સેવવી : 'જીવનશક્તિની
 જોગણી' સમી જીવાનીમાં ખેલવાં પડતાં અનેક પશુપક્ષી લડી લેવાં અને
 ઉત્તરજીવનનું પાથેય જીવાનીમાં સાથે બાંધી લેવું : નિર્મમ ને નિરહંકારી
 બનવું : 'માનવીને મનુષ્યત્વથી પાડતા' દૈદિક વિલાસોને તજી અમ તથા
 દુઃખને આવકારી લેવાં : આવી આવી શીખ આપી કવિ પ્રેરક શંખનાદ
 ફેરકે છે કે,

'માનવી ! બીને યા બોલો પૂર્ણ વં !
 શીશ તારું જિએ બ્યોમ પૂજે :
 પરમ વ્યક્તિત્વ લંબાવ તારુ બધે,
 વિશ્વ રૂકે તને વદન મૂગે.'

જીવનથી લાગવામાં તો કાયરતા છે, અનાયજીવિ હૃદયદોષીય છે, એટલે
 જીવનસંગ્રામથી દારી જવું નહિ, પણ હૃદયમાં સાધુતા રાંચી સંસારમાં
 મર્દ માફક દહાર સોને જીવી જવું એ જ ખરું કર્તવ્ય છે. એ કર્તવ્યના
 સિદ્ધિ અર્થે હૃદયમાં શુદ્ધ ઉજ્જવળ ભાવના ભરી રાખવી આવશ્યક છે,

કારણ, ભાવના એ જ ખરું સત્ય છે, એ જ ખરી વાસ્તવિકતા છે. ભાવના દમેશાં બિધ્વંગામી ને ઉન્નતજ રાખવાનો આદેશ આપતાં કવિ લખે છે :

‘જીવનનું ધ્યેય ને જીવનઅભિલાષ સૌ,
પહોડ જેવાં સદા હૃદય રાખો;’

જીવનમાં ભૂલો પણ થાય, એ તો સ્વાભાવિક માનવમર્યાદા છે, માટે ‘ભૂલના દ્વારને બંધ કરશો નહિ.’ એવો બોધ આપી જાણ્યું અજાણ્યું કરવાની અને ભણેલું ભૂલી જવાની અગત્ય સમજતી, આ ચલિત જીવિતમાં ભલાઈની જીવનસૌરભ ભરી દેવાનું સૂચતી કાશીધલિની* તથા ગીતાના ગાયકની તરમાદ્ યુદ્ધસ્વ ભારતના જેવી પ્રેરક વાણીમાં

‘કાર્ય કર, કાર્ય કર, કાર્ય કર સતત હું
કાર્ય વિષ્ણુ જગતમાં કે ન મુક્તિ,’

એ સ્ફૂર્તિદાયક સંદેશ કવિ આપે છે. વિષાદયોગમાંથી જ્ઞાનયોગ અને પછી જ્ઞાનયોગવાળો કર્મયોગ. જગત કદર કરે યા ન કરે, આત્મનિષ્ઠા-પૂર્વક કર્તવ્ય બજાવી સંતોષ માનવો, અને

* સરખાવો તેના તત્વદર્શી ગ્રંથ Sartor Resartus નો હલ્લિન નાયક ‘The Everlasting No’ અને ‘Centre of Indifference’ ની મધ્યન અને વિષાદની ભૂમિકાઓ વચ્ચેના બાદ ‘The Everlasting Yea’ ની સમાધાનની ભૂમિકાને પામે છે ત્યારે તેના મોંમાં મૂકતા શબ્દો :

“I too could now say to myself : Be no longer a chaos, but a world, or even worldkin. Produce ! Produce ! Were it but the pitifulest infinitesimal fraction of a product, produce it in God’s name ! ’Tis the utmost thou hast in thee; out with it then. Up, up ! Whatsoever thy hand findeth to do, do it with thy whole might. Work while it is called to-day, for the night cometh wherein no man can work.”

‘જીવુ: જીવનનો શ્વાસ લેવો સતત;
 ધૂમ્રુ’ જગતમાં શક્તિ સાથે;
 બાણુવી જીવન આનંદની વેદના;
 ચોળુ સ્વર્ગ ને નરક હાથે;
 કર્મ, દુર્ભાગ્ય, પ્રતિકૂળ સન્નેગ સૌ
 અવગ્રાણી રહેલું જીભા અડગ ત્યાં,
 જીવુ, જીવવા દેવુ, જિવાણુ;
 જીવનનો વિજય ખીલે સુખમ ક્યાં ?
 સર્વ અન્યાય ને જુગ્મ સહેવા જગે;
 સર્વ અપરાધ ને દોષ ક્ષમવા;
 સર્વ ક્રિયાદને હૃદયમાં ગાડવી;
 સર્વ નિજ દેહના દોર ક્ષમવા;
 જ્ઞાન, ડહાપણ, વિનય, ધૈર્ય ને સત્યતા,
 શખર્વા જીવનસ્વાતંત્ર્ય કાળે;
 ને જીવનજ્યોતિ સ્નેહે જળાની જલુ’,
 ધન્ય એ જીવન જન્મતે વિરાજે.’

આ પુનિત ને પ્રેરક સંદેશ પછી કવિને ‘સ્નેહનો વિશ્વધર્મ’ ગાવાનું
 બાકી રહે છે. કવિની મંગલ શ્રદ્ધા છે કે જગતમાં એક દિન એવો
 આવવાનો છે જ જ્યારે માનવહૃદયને તથા પ્રાણુની આ સુંદર સૃષ્ટિને
 ખેદાનમેદાન કરી મૂકતાં પિછાર, ભય, દ્વેષ, સ્વાર્થ, ધમ, કપટ, અને
 હરેક પ્રકારની હીન પુરાઈ તથા વક્તા અવસ્થમેય ભૂંસાઈ ધોવાઈ જશે
 અને સ્નેહનું સામ્રાજ્ય સૃષ્ટિભરમાં વ્યાપશે. એ સ્નેહ તથા શક્તિની
 શમતોલતા સંધાય ત્યારે જ જીવનની ખરી સિદ્ધિ સાંપડે. ‘સ્નેહ ધારે અને
 શક્તિ તારે.’ સુખપ્રાપ્તિની દોડધમાલમાં સુખ નહિ મળે; એ તો અંતરની
 સ્વચ્છતામાં, આનંદમાં, તથા પરકલ્યાણ-વાંછનામાં રહેલું છે. તેમજ

‘સુખ નથી ક્યાંહી’ એ લાખ સમોહમાં,

એક કલ્યાણ અંતઃકામગ્રેહ !’

વિશ્વસંવાદની દોરી જેવો એ અંતરનો પરમ સંવાદ અનુભવવાનું શીખવી
 ભગવાન શુદ્ધનો સદેશો ‘દર્શનિકા’ના કવિ નવી ભાષામાં રજૂ કરે છે :

‘દ્રેષ કરનારનો દ્રેષ કર્યો નહિ,
દ્રેષ છે શણિક અધારલીલા;

... ..
દ્રેષ પણ સ્નેહનો કોઈ જડ સૂર છે,
એકલો બેડતાં કર્ણ ત્રાસે;
સ્નેહના સર્વ સૂર તહી સાધતાં.
દ્રેષનો સૂર તેમાં સમાયો.’

જીવનમાં સર્વ અન્યોન્યાયથી ને સાપેક્ષ છે, માટી માટીની શક્તિથી નહિ પણ હૃદયસ્નેહથી જ જિતાય, પ્રભુનો પરમ આનંદ બ્યગ્ર ચિત્તથી નહિ પરંતુ હૃદયની શાન્તિ તથા વિશ્વસ્નેહથી જ પમાય, ‘આપવું, આપવું, ફરી ફરી આપ અને એમ આત્મસહમીના બંડાર અમીદૃષ્ટિથી સારાય વિશ્વમાં વહેંચા દેવામાં જ જીવનનાં આનંદ તથા સિદ્ધિ રહેલાં છે, સ્નેહ એ જ વિશ્વચતુષ્પત્તની સાંકળી છે અને સર્વને પરમ બંધુત્વમાં સંધે છે— આપવું પ્રતિપાદન કવિ હિતસાદબેર કરે છે, અને સ્નેહનું મહિમ્નઃસ્તોત્ર ગાય છે. એ સ્નેહ વધુ વિશાળ ને વિરાટ બનતાં માનવેતર પ્રકૃતિ તથા વિશ્વ સમસ્તને પોતાની વિશાળ બાથમાં સમાવશે અને એમની જોડે તાદાત્મ્યભાવ સાધી સ્નેહસાત્રાજ્ય સ્થાપશે, ત્યારે

‘માનવી સર્વ નિજરૂપ જશે જગે,
અંતરે સ્નેહ સ્થાપી સદાનો !’

આ સ્નેહ એટલે જ મનુષ્યનો ચેતના અને હૃદયનો વિસ્તાર, વિશ્વચેતન્ય જોડેના યોગ, સૃષ્ટિનાં ને જીવનનાં સૌ વિસંવાદ ને વક્તા, અનેક ધર્મોનું ને વાદોનું ધુમ્મસ, સૃષ્ટિની અસ્થિરતા ઈં સર્વ બાબતોથી કનિચિત્તમાં જાગેલા મંચનનો સમાધાનકારક હિંદલ કવિને લાધે છે સ્નેહની ભાવનામાં. આથી જ,

‘વિશ્વનો ધર્મ છે એક આ સ્નેહનો,
સ્નેહ બિણ જીવનરસરૂપિ ક્યાંથી ?’

એમ કહી સ્નેહને કવિ વિશ્વધર્મને ઉચ્ચ આસને સ્થાપે છે; અને પોતા તરફથી સૌને સંદેશ આપતા જાય છે કે

‘શુદ્ધ એ સ્નેહ સૌ હૃદયમાં ધારણે,
 ફેલાણે સ્નેહ એ આસપાસે;
 સ્નેહનું તેજ જે પરમ આનંદ છે.
 તે ભરી દો સહર શ્વાસવાસે;

• • • • •
 સ્નેહનાં કિરણ ચોપાસ ફેલાવતાં,
 વિશ્વબધારનાં ક્ષેત્ર ખેડો !’

અને કવિહૃદયમાં એવા સ્નેહભાવની ભરતી ચડતાં કવિ ઉમળકાભેર
 લલકારે છે:—

‘આવળે, સૂર્ય ને ચંદ્ર ને તારલા !
 આવળે, મૃદુ મનુજજીવનજોડલા !

... ..
 આવળે માનવી બધુઓ, બહેનીઓ !
 આવળે, સર્વ આ સ્નેહપર્વે !

... ..
 જીવંત એટલે જીવંત ને જીવંત :
 તે સદા હૃદયમાં સ્નેહ સ્થાપો !
 આવળે સ્નેહજયકાર કરતાં અમલ;
 સ્નેહનું વિકસાપ્રાણ્ય સ્થાપો !’

‘મૃદુ મનુજજીવનજોડલા’નો અર્થ સમજ્યા ? કવિની ફલજ્યોતિષ પરની
 શ્રદ્ધા, જેમ સાતમા ખંડમાં એક સ્થળે તેમ અહીં પણ, ડોકાઈગઈ છે !

૩

‘દર્શનિકા’નો આ સારસંક્ષેપ એટલું ખતાવે છે કે ખગરદારનો
 ચિન્તનપટ વિશાળ છે. જીવન અને મૃત્યુ, જીવનક્રમમાં દુઃખનું
 પ્રયોજન, પ્રારબ્ધ અને પુરુષાર્થ, શ્રદ્ધા અને ભુદ્ધિ, પ્રકૃતિની કાયંપદ્ધતિ,
 વિશ્વનો મહાનિયમ, ત્રણે કાળને સાંધતી અનંતતત્વની સાંકળ, સ્થૂળ
 પારતું તેમાં વિલસતું અને તેને નિયમતું વિશ્વચૈતન્ય અને એના સ્ફુર્લિ-
 અરૂપ જ્યાત્મા, વિશ્વચૈતન્ય સાથેના માનવ આત્માના યોગનાં મદિમા

અને રીત, જીવનનું કર્તવ્ય—આ બધાને ખખરદારની વિચારણા સ્પર્શી લે છે. જીવ, જંગલ અને પરમાત્માને જેમ હરેક તત્ત્વચિંતક આપણે ત્યાં મનનવિષય બનાવતો આવ્યો છે, અને કવિ ન્હાનાલાલે ‘વિશ્વગીતા’માં જેમ વિશ્વના મહાપ્રશ્નો પોતાની રીતે છેડ્યા ને ઉકેલ્યા છે, તેમ ખખરદારે પણ અત્રે જીવનસ્પર્શી મહાપ્રશ્નો છેડી તેનો યથાશક્તિમતિ ઉકેલ રજૂ કરવાનો શુભનિષ્ઠ પ્રયત્ન કર્યો છે. સાઝતણ દાયકા પૂર્વે તે વેળાના અનેક કવિસાક્ષરોના મિત્ર, પ્રશંસક અને પ્રેરણાદાતા રણજિતરામે પ્રસંગોપાત ખખરદારની તે વખતની કાવ્યસિદ્ધિ પરત્વે સતોષ વ્યક્ત કરી વધુ વિકાસને માટે ચિન્તનનો માત્રા વધારવાની જે સલાહ આપેલી, તે બાણી ઝીંકીને આ ‘દર્શનિકા’ પૂરતી પાળી ખખરદારે પોતાની વિકાસોત્સુકતા બતાવી આપી છે, એમ કહેવું હોય તો જરૂર કહેવાય. એમનું ચિન્તન આસ્તિકતાએ, તત્ત્વજ્ઞતાસાથે અને તેણે પ્રેરેલા વચનમનને પોષેલું, અનુભવપૂત અને ઠરેલ છે. આસ્તિકતા અને તત્ત્વપ્રેમીઓની વૃત્તિને પોષે અને સમારોધે, તેમ જ સામાન્ય વાચકની તત્ત્વજિજ્ઞાસા ઉત્તેજી તેને વિચારતો કરે એવું આ ચિન્તન છે. આ પ્રકારના ચિન્તન પ્રત્યે ઔદાસીન્ય કેળવતા વર્તમાન જમાનામાં નિર્મળ લાગે તેની રજુઆત

* ‘વિશ્વગીતા’ને અહીં સમારી તે છેક અકારણ નથી, ન્હાનાલાલે ‘પ્રેમભક્તિ ભજનાવલિ’ આપી તો ખખરદારે ‘ભજનિકા’, ‘કલ્યાણિકા’ને ‘નંદનિકા’ આપ્યાં, ન્હાનાલાલે ‘ન્હાના ન્હાના રાસ’ના ત્રણ ભાગ પ્રગટ કર્યા તો ખખરદારે ‘રાસચંદ્રિકા’ના બે ભાગ આપ્યા, ન્હાનાલાલનાં સ્વદેશવાત્સલ્યનાં કાળોની સામે ખખરદારે ‘ભારતનો ટંકાર’ અને ‘રાષ્ટ્રિકા’ આપ્યાં, ન્હાનાલાલ પાસેથી પ્રણય ને સુવનની ગંદેદી કાચ્યચાર્તા ‘કથા’ મળી તો ખખરદારે ‘કલિકા’ લખી, ન્હાનાલાલે અપદ્યાગન શોધ્યું તો ખખરદારે અખંડ પદ્યનો પ્રયાગ કર્યો—આમ ખખરદાર જાણે કે અજાણ્યે જાણે કવિ ન્હાનાલાલની રમણે જ શરતદોષમાં દોષના ગામતા લાગે છે એમ કહેવાનું મન થઈ નય એવું સાર્ય આ બે કવિઓમાં દેખાય છે. આથી જ, ‘વિશ્વગીતા’માં કવિ ન્હાનાલાલે જે ચત્ત્યું છે તેવું પોતાની રીતે ‘દર્શનિકા’માં કરવાનો પ્રયાગ તો આપણા કવિએ કર્યો છે એમ, બનેલી પોલીકી ત્રિશિષ્ટતાઓનો સ્વીકાર કરીને સરખા સાડુ બોલવાને યોગિક અવકાશ છે.

કરી પોતાના માનવ બધુઓને કથાણુનો આશ્રાસક સંદેશ સંલગ્નાવી પથ્ય જીવનપાથેયની બેટ બદનાર કવિ, બધાના નહિ તો કેટલાક વાચકોના અંતરને સ્પર્શી, અજવાળી અને સંસ્કારી, જે લોકસેવા બળતી બધ, તેટલી વ્યાસપીઠે ગજવનારા રાજપ્રકરણી લોકનાયકો સરવાળે બળવતા હશે કે કેમ તે પ્રશ્ન છે.

પણ મૌલિકના અર્થમાં નવું કે અનુતપૂર્વ નથી આ ચિન્તન. સ્વ. એની બિસેન્ટે કહેલું તેમ જે દેશમાં અલણુ ગામડિયા પણ રસ્તે ચાલતાં આત્માની, ઈશ્વરની ને ધર્મ નયા નીતિનાં સામાન્ય મૂત્રોની વાતો કરે તેવા આપણા દેશમાં આ વિચારણા બધી નવી નહિ લાગે, સેંકડો વર્ષોથી જે આપણી નાડમાં છે તેવું પુનઃપ્રવરણુ એક પ્રકારનો સંસ્કારી આનંદ અવશ્ય આપશે એ એની કિંમત છે જ. પણ એક બીજા અર્થમાં પણ 'દર્શનિકા'ની વિચારમાળા નવી નથી. ગીતાબ્યાયબલાદિ અનેક ધર્મગ્રંથો તથા અનેક દેશી તથા પરદેશી કવિઓની વાણીના પાયા અહીં ઠેર ઠેર સંલગ્નાય છે. મહાન મગજે સરખું જ વિચારે એ મૂત્રની ઢાલ આડી ન ધરીએ તો, અન્ય લેખકો સાથેનાં સામ્યો, વિચાર તથા વાણીનાં બંને, ઠીક પ્રમાણમાં તારવી બનાવી શકાય તેમ છે. કવિ આ જાણે જ છે ને અહીં તો 'બાદશાહી લૂંટ' છે એ મતલબના હિદ્ગાર તેમણે. ગ્રંથના નિવેદનમાં એથી જ કાઢ્યા છે. 'જીવનભર જગતના મહાન તત્ત્વદર્શીઓનાં પુરતકોનાં વાચન અને મનન'નું આ સદજ પરિણામ ગણાય. પણ કવિએ 'સર્જક સદા લૂંટતો જ આવ્યો છે' એવા પોતે બાંધેલા સિદ્ધાન્તને પણ બચાવ માટે આગળ ધર્યો છે. કેટલાંક કાવ્યો પરત્વે અપદરણુ કર્યોનો આરોપ કવિના પર ત્રણ જુદા જુદા વિવેચકોએ અગાઉ મૂકેલો એ જાણીતી હકીકત છે. સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા પર એનો બચાવ કરવા તથા એ બાબતમાં પોતાનું વક્ષણ સ્પષ્ટ કરવા, જેમ 'કલ્પિકા'ની પ્રસ્તાવનામાં તેમ 'દર્શનિકા'ના નિવેદનમાં, કવિએ આ વાત મૂકી છે એ સ્પષ્ટ છે. એમના એ વિધાનની વિસ્તૃત ચર્ચા કે પરીક્ષા માટે અત્રે અવકાશ નથી, પણ -સંક્ષેપમાં કહેવું હોય તો કહેવાય કે એમાં લૂંટવાનો કયો અર્થ કરાય છે

તે પર બધો આધાર છે. સર્ગક પોતાનું કોઝિયું પ્રતિભાશાળી : પુરોગામીઓની અખરદાર્યોતમાંથી પેટાવે એમાં એના ગૌરવની હાનિ નથી તેમ એની પોતાની અચકિતનો સ્વીકાર નથી. એમ પ્રેરણા મેળવવામાં કશું ખોટું નથી; એવાનું એટલું જ કે એના કોઝિયામાં તેણે ને વાટપ તો સર્ગકનાં પોતાનાં જ હોવાં જોઈએ.

ખરી વાત એ છે કે અખરદારનું માનસ નવનવોન્મેષશાક્ષી નહિ તેટલું અદ્યક્ષશીલ છે. કવિતામાં દલપત, નર્મદ, હરિલાલ ધ્રુવ, નરસિંહરાવ, ન્હાના-લાલ જેવા ગુજરાતી તથા કેટલાક અંગ્રેજી કવિઓની કાવ્યરીતિઓનું સફળ અનુસરણ પોતાના કાવ્યવિકાસની જુદી જુદી ભૂમિકાએ કેટલીકવાર તેઓ કરી શક્યા છે, સામાની લેખનશૈલી બરાબર પકડી તેમની કૃતિઓનાં પ્રતિકાઓ તેઓ લખી શક્યા છે, અને પારસી હોવા છતાં હિંદુ ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન તથા સંસ્કૃતિના તત્ત્વને એવી રીતે જીંધી ને પચાવી શક્યા છે કે તે લેખનની ભાષાની બાબતમાં જ નહિ પણ ભાષના, ધાર્મિક મોન્યતાઓ અને એકંદર વિચારસરણીમાં હિંદુ જ લાગે, એ તેમની આ અદ્યક્ષશીલતાને લીધે. 'દર્શનિકા'માં હિંદુ વેદાન્ત ને યોગનાં, અને જરથોસ્તી, ખ્રીસ્તી, ઇસ્લામ આદિ ધર્મોનાં કેટલાંક મૂલ્યો સત્યોત્તુ સારું સંમિલન અને રજુઆત થયેલ જોવાય છે તેની સમજૂતી પણ આ છે. છતાં એટલું તો કહેવું પડશે કે 'બાદશાહી લૂંટ'ના ગાલને પોતાની ભટ્ટીમાં ઓગાળી એકરસ કરી નવા આકારમાં ઢાળતાં 'દર્શનિકા'માં તેમને સારું આવડ્યું છે. વાચનના બ્યાસંગે આણી આપેલી વિચારસામગ્રી કે વિચારસૂચનોને પચાવી પોતાના મનન વડે વિસ્તારી આત્મશાત કથી વિના એમ બને નહિ.

એક ખીજા દષ્ટિકાણથી પણ આ બાબત જોઈ શકાશે. સત્ય કેઈ નવું હોતું નથી, જમાને જમાને એને કહેવાની રીત બદલતી હોય છે એટલું જ. અને જે પ્રદેશમાં અખરદારે ચિંતનવિહાર કર્યો છે તે પ્રદેશમાં, એટલે કે ધર્મ ને તત્ત્વજ્ઞાનના પ્રદેશમાં અત્યારસુધીના સંતપયગંજરો અને તત્ત્વચિંતકોએ જે આપ્યું છે એથી વિશેષ તો આ યુગે કશું આપ્યું ન

એમાં જ્યારે વારસા રૂપે મળેલાં એ ધર્મ-તત્ત્વ-વિચારમાં આજના લેખ-કની પૃષ્ઠા સંમતિ હોય ત્યારે એને ‘બહુ બહુ તો પોતાનાં અનુભવ અને દૃષ્ટિથી ગાળીને ક્યાંક પુષ્ટ કરી, આજની ભાષામાં પોતાની રીતે રજૂ કરવા સિવાય એની પાસે બીજો કયો માર્ગ ?

સત્ય ભણે નવું નરિ, પણ એનું નિરૂપણ તો કવિશ્રી ખખરદારનું સ્વકીય જ છે. નિરૂપણમાં દલીલ દિલ્લેટતા નથી. વિચારધારા સરળતાથી વહેતી જાય છે. ભાષા પણ સાદી ને સીધી છે. પારસી કવિની ગુજરાતી ભાષાની શુદ્ધિ અને શિષ્ટતા ખાસ ધ્યાન ખેંચે તેવાં છે. ‘જેય’ (=‘જુએ’) અને ‘અગતનું’ (=‘અગત્યનું’) એ એ શબ્દપ્રયોગો સિવાય કવિનું પારસીપણ ક્યાંય ભાષામાં કળાતું નથી. ‘અગતાં’નો મરાઠી અને ‘પાશે’, ‘પાય’* (=‘મેળવશે’, ‘મેળવે’) જેવા હિંદી-ગુજરાતી પ્રયોગો યએજ્ઞા જોવાય છે ખરા. પણ તેમાંનો આગલો તો હવે ગુજરાતીમાં દીક ઘૂસી ગયો છે, અને બીજો ‘મેળવવું’ એ ક્રિયાપદને માટે મિતાક્ષરી હિંદી શબ્દ ગુજરાતીમાં આયાત કરતો હોવાથી ભાષાશુદ્ધિને નામે એનો ખચાવ કરી શકાય એમ પણ છે.

પણ ભાષા તો દીક છે, નિરૂપણની વાત વિચારતાં મુખ્ય નજર તો જવી જોઈએ ‘દર્શનિકા’ની પદરચના અને કવિતા પર. ગદ્યમાં આવી સામગ્રીને વ્યક્ત કરતાં લંગાણુ યર્ષ જાય, ત્યારે પદ્યમાં એને થોડા જ શબ્દોમાં સમાવી વધુ રસયુક્ત બનાવી શકાય એ સમજથી કવિએ પોતાની પદરચનાની ફાવટને અહીં કામે જોતરી છે એમ માનવાને બદલે, એમ સમજવું વધુ સાચું લાગે છે કે તત્ત્વચિંતનની કવિતા લખીને પોતાના

* જુએ નીચેની પંક્તિઓ :

- ૧ ‘ને ગહન ભેદની કૃત્તી પાશે.’
- ૨ ‘પાય એ દહિનો ભેદ ત્યાંથી!’
- ૩ ‘હૃદયતજ ભેદ ત્યાં અજબ પાશે.’

(ખંડ ૭ મો)

કવિતાલેખનમાં એક વધુ વિજય સર કરવો કવિને હિંદિષ્ટ હતો. નરસિંહ મહેતાનાં જ્ઞાન ને ભક્તિનાં જિંઝાં રહસ્યોનો લલકાર ગમ્મવતાં પ્રજ્ઞાતિયાંની ખૂબી અખરદારે પિછાણી હશે? જિંઝાં તત્ત્વજ્ઞાનને લોકકંઠે રમતું મૂકી દઈ તેને સર્વભોજ્ય બનાવવાની રીત કે ચાવી એમાંથી એને જડી ગઈ હશે? પ્રભાતના પહોરમાં ગવાતાં પ્રજ્ઞાતિયાંના ધીરધેરા પ્રસંગિત સૂરે ગાવો અનુકૂળ પડે તેવા મૂલ્યવાળા જાંદની પસંદગી, અને ગમે ત્યાંથી જિપાડી ગાઈ ને વિચારી શકાય તેવાં સ્વતંત્ર મુક્તકયુગ્મોની યોજના, એનાથી પ્રેરાઈ એમણે કરી હોય કે સ્વતંત્ર રીતે કરી હોય, પણ કવિને વાહન તો અનુકૂળ મળી ગયું છે.

આટલું તો ખરાખર. પણ કવિએ પોતાના નિવેદનમાં ‘વિરલ છતાં રવાલાવિક’ કહેલા તત્ત્વદર્શન અને કવિનાના મહાયોગ—જે પોતે સાધવા માગ્યાનું તેમણે લાં જણાવ્યું છે—નું શું? તત્ત્વદર્શન સત્યને શોધવા, જોવા, પામવા, વર્ણવવા મથે છે. કવિતાય આખરે તો સત્યને જોઈ તેને ગાય છે, પણ તે તેના જ જોડિયા સૌંદર્યને પ્રથમ લાજને. આખરે ધ્યેય એક હોવા છતાં બંનેના માર્ગ નિરાળા છે. તત્ત્વજ્ઞાની બુદ્ધિ અને તકનીક લાંબો રસ્તો પકડે છે; કવિને નિનિષ માત્રમાં એક ઝમકારામાં ધણું દેખાડી દેનાર આંતરપ્રજ્ઞા (Intuition)ની જ મોટી મદદ હોય છે. આમ છતાં, જિંઝી કવિતા તો તે જ કે જે તત્ત્વમણી હોય. અને હૃદયસ્પર્શી સંસ્કારબળ બની શકે એવું તત્ત્વજ્ઞાન તે જ જે કવિતાની દિવ્ય મૂલ્યવાળી દુષ્ટિથી પરિવેષિત હોય. કાવ્યત્વની જિંઝી ટોચ પર ચડી જઈ કાન્તદર્શન કરી કવિતા દિલસૂઝીનાં ગહન સત્યો સુલભ વાણીમાં વ્યક્ત કરે ત્યારે તે કવિની આત્મકલાર્પ અમર વાણી બની જાય. પણ કવિતા અને તત્ત્વજ્ઞાનનો આવો યોગ કેવો દુઃસાધ્ય છે અને કવિએ તેમાં કેવા સાવધ ને જાગૃત રહેવું જોઈએ તે વિશે કવિએ નિવેદનમાં જે કહ્યું છે તે સાચું છે. તત્ત્વચિંતનનો ભાર કવિતાને દાખી દઈ ગૂંગળાવી મારે એમ બનવું અસ્વાભાવિક નથી. અખાની ઘણી કવિતા અને ગોવર્ધનરામની ‘રનેહ-મુદ્રા’ એનાં ઉદાહરણ પૂરાં પાડે છે.

‘દર્શનિકા’માં તત્ત્વદર્શન અને કવિતાના યોગની આડે એનું તત્ત્વદર્શન કોઈ મોટા અવરોધ ખડા કરતું નથી. સાદી અને સરળ કવિયાણીનો પ્રવાહ અકુટિત વલ્લો જાય છે. કલ્પના તથા ઊર્મિના રંગ અંદર હોવાથી વિચારણા નીગસ નથી બનતી. જીવનનું ખરું રહસ્ય હુંડવા ઉત્સુક કવિદેવની સમ્યાઈનો ધબકાર ત્યાં છે. માનવીને અકળાવતી વિશ્વની ગહન સમસ્યાઓથી અણુજણી ઊઠતી કવિત-સિતારી પણ ત્યાં છે. સરલ, વિરાદાઈ, પ્રવાહી ભાષા અને બ્રૂજણનો લય વિચારનો જે કંઈ ભાર ત્યાં છે તેને હળવો બનાવવા હાજર છે. આ સાથે, આવા ગંભીર વિષયના પ્રતિપાદન અર્થે આવશ્યક એવા ઉપમાદિ અલંકારો તથા દષ્ટાન્તોની બહુલતા અન્યથા શુષ્કતામાં સરી પડવાના લયમાં સતત ઊભતા આ કાવ્યને યોગીધણી રસિકતા અને ઝાઝી લોકગમ્યતા આપે છે. કવિ જે કહે છે તેમાં આત્મપ્રતીતિનો રણકાર સંલગાય છે. દલીલો સાવ નથી એમ નથી, પણ દલીલખાજ કે તકબજનો આશ્રય લઈને નહિ પણ દષ્ટાન્તો વડે વિચારને અજવાળતા જઈ સીધા કહેતા જવાનું તેમણે અહીં પસંદ કર્યું છે, કે તેમનાથી એમ અનાયાસે થઈ ગયું છે, તે આ જ કારણથી. વેદાન્તના પ્રતિપાદનમાં (તેમજ લોકોના વહેમ, દંભ ને મિથ્યાચારને સમોડવામાં) અખાએ કરેલો દષ્ટાન્તોનો ઉપયોગ જાણીતો છે. પણ એ દષ્ટાન્તો ને ઉપમાઓ માટેની સામગ્રી નિત્યપરિચિત રોજાંદા જીવન-વ્યવહારમાંથી તેણે ઉપાડેલી, અને એને ચોટદાર રીતે રજૂ કરવાની તેની અનોખી સિદ્ધિએ તેના વ્યક્તવ્યને લોકગમ્ય બનાવ્યું છે. ‘રનેહમુદ્રા’કારે વળી પ્રતીકોનો વધુ પડતો આશરો લઈ પોતાની રીતે પોતાનું કામ સાધ્યું છે. ગંભીર વિચારણાને રજૂ કરવામાં આમ દષ્ટાન્તાદિનો ખપ પડે જ છે. આપણા કવિએ પણ તેની પાસેથી પોતાનું કામ લીધું છે. પણ એમની ઉપમાઓ તથા દષ્ટાન્તોમાં કવિની દષ્ટિએ કામ કર્યું હોઈ જોયા કાવ્યત્વના ચમકારા તેમાં ધણીવાર દેખાય છે. એમાં નોંધવા જેવું એ છે કે એની સામગ્રી બહુધા પ્રકૃતિ ને તેની અનેકવિધ લીલામાંથી લીધી છે. કવિનાં દષ્ટાન્તાદિની સુલગતા માટે

ધણું* મુક્તકયુઓ ટાંકી શકાય તેમ છે. એમ તો પોતાના કથનના સમર્થનાથે વિદ્યાને આપેલી માહિતીને પણ ઉપયોગ કવિ કરતા ગયા છે. પહેલા ખંડમ્ ખગોળ, ત્રીજામાં ઉત્કાન્તિવાદ, સાતમામાં તાર, આમોદૈન, રેડિયો, ટેલિવિઝન આદિને કવિએ ઉલ્લેખ્યાં છે. કવિતા ને તત્ત્વજ્ઞાન સાથે વિદ્યાનનો પણ સમન્વય કરવા પોતે યત્ન કર્યો કવિ કહે છે તે આ રીતે.

તો ય સમગ્ર રીતે જોતાં, કરિનું મુખ્ય લક્ષ્ય છે કહેવાનું કહેવા પર અને તેમનું પદ્ય તો એની અભિવ્યક્તિનું સાધન કે વાહન જ છે. અને જોયા કાવ્યત્વથી રસવાનું અનાયાસે બની જાય તો લક્ષ્યા, નહિતર એને ખાતર કવિ બહુ મથ્યા જણાતા નથી. એમ છતાં, કાવ્યનાં કુશ્મ પોષ્ટા ચારસો મુક્તકયુઓમાંથી પોણેસો-એસી? એવાં નીકળે છે જે કવિતા લેખે જોયી પ્રતિનાં જરૂર હરે એવાં છે. બાકીનાં માટે કહેવાય કે કવિતાનું એકસરખું જોયું ધોરણ સર્વત્ર નથી જળવાયું, અને કાવ્યત્વના તેજસ્વી ચમકારા પછી પાછું ગદ્યાણવું પદ્ય ધણીવાર આવી જતું લાગે છે, જે 'અંગ્રેજી તત્ત્વદર્શક મહાકવિ વડંકરયાની એવી સેંકડો ને હજારો

* જેવાં કે ન. ૧૧, ૧૫, ૨૬-૨૮, ૩૯, ૪૧, ૪૨, ૬૦, ૬૪, ૬૬, ૮૩, ૧૦૩, ૧૧૨, ૧૨૪, ૧૨૬, ૧૩૮, ૧૮૭, ૨૦૦, ૨૧૫, ૨૨૬, ૨૩૫, ૨૪૫, ૨૫૮, ૨૬૧, ૨૯૯, ૩૧૩, ૩૩૩, ૩૪૩, ૩૫૬, ૩૫૭, ૩૬૨, ૩૬૮, દેશાન્તનો સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના દેશાન્તાલંકારના જ અર્થમાં અહીં ઉપયોગ નથી કર્યો, સંજ્ઞામણી વડે પોતાના કથન ચાતુર્યસમર્થન રહી કરવાની Argument by analogyની પદ્ધતિ કવિએ વાપરી છે તે અર્થમાં પણ કર્યો છે.

૧-આંગળી ચીંધીને બતાવવા હોય તો એવાં દેશાંક આ : ન. ૧૧, ૧૩, ૧૫, ૨૩, ૨૬, ૩૦, ૪૨, ૪૫, ૬૬, ૭૨, ૭૮, ૮૩, ૯૫, ૯૭, ૧૦૦, ૧૦૪, ૧૧૪, ૧૧૮, ૧૨૪, ૧૨૫-૨૭, ૧૫૧, ૧૫૩, ૧૬૨-૬૩ ('ધર્મવાદનું ધુમ્મસ'ના અર્ક જેવાં), ૧૬૮, ૧૭૭, ૧૮૨, ૧૮૪, ૧૯૬, ૨૦૧, ૨૦૮, ૨૨૬, ૨૩૩-૩૭, ૨૪૦, ૨૪૨-૪૩, ૨૬૧-૬૩, ૨૬૦, ૨૭૩-૭૪, ૨૭૬, ૨૯૯, ૩૦૫, ૩૦૬, ૩૧૫, ૩૧૭, ૩૨૨, ૩૨૪, ૩૨૬, ૩૩૫-૩૬, ૩૩૯, ૩૪૩, ૩૪૫-૪૮; ૩૫૩, ૩૫૬-૫૭, ૩૬૦, ૩૬૨, ૩૬૭, ૩૭૪-૭૫.

પંક્તિઓ ગદ્યરૂપે જ ગણાય છે' એવું ખજરદારનું નિવેદનમાંનું કથન તેમને પોતાનેય લાગુ પડવાની શક્યતા ઊભી કરે છે. પદ્યરચનાની તો એમને એવી સારી ક્ષાવટ, કે પ્રાસંગિક મૂલ્યવાની પંક્તિ પછી પંક્તિ આવતી જ જાય અને મગજમાં જિલસતા વિચારોને વ્યક્ત કરતાં મુક્તકયુગ્મો રચાતાં જાય, એવી રીતે ત્રણ માસના માળામાં માંદગીને બિહાનેથી આ કાવ્યની છ હજાર લીટીઓ એમનાથી લખાઈ ગઈ એ હકીકતમાં જ આનું કારણ છપાયું નથી ?

મૂલ્યવાની સાડીસાતસો કરી ? — પદ્યલેખનની કવિની ક્ષાવટે કાવ્યનો પ્રસ્તાર કેવો કરી નાખ્યો છે ! જેમ વધુ લખાય તેમ સારું એવો મોહ કવિને આ હદે ખેંચી ગયો હશે ? ખરું કારણ તો એ લાગે છે કે લેખનનો પ્રવાહ જેમ ચાલ્યો તેમ કવિએ ચાલવા દીધો છે અને પછી છપાવતી વખત બહુ કાતર ચલાવી નથી. છંદોલેખન જેમને અનાયાસસિદ્ધ છે એવા કવિઓનું આ જ દુઃખ છે. પંક્તિઓ પર પંક્તિઓની ભરતી આવતી જ રહે. અને પછી ક્યાં અટકવું તેની તેમને બહુ ક્ષમ નહિ. કલાપી અને ખોટાદકરનાં થણાં કાવ્યો જરૂર કરતાં વધારે લાખાં થઈ ગયાં છે તેનું કારણ આવું માનવામાં હરકત નથી. આ કાવ્યના વિસ્તારનું પણ એ જ કારણ છે. જિંચી કવિતાઓ વાણીની અબિલા, લક્ષણા ને વ્યંજના એ ત્રણે શક્તિઓનો કેસ કાઢી લઈ ઓછામાં ઓછા શબ્દોમાં ને સુઅગમાં સુઅગ વાણીમાં બહુ કથન સમાવવું ને સૂચવવું જોઈએ. અહીં કવિ કેટલીકવાર એક જ મુદ્દો જુદાં જુદાં દલીલદૃષ્ટાન્તાદિથી સમર્થિત કરી, લંબાવી, જુદી-લંબાઈમાં પુનરુક્ત કરતા લાગે છે. આથી સચોટતા અને કલાપોષક સંબંધતા આત્માં જઈ સિધ્ધિલતા આવી 'એસે છે. 'રમરણુસંહિતા'માં ('અલગત આનાથી નાનકડા પદ પર, પણ) જે કલાસંયમ અને કાવ્યઅર્થનની મુકાબલે સચોટતા દેખાય છે તે આથી 'દર્શનિકા'માં આવી નથી શક્યાં. બેત્રણ દિવસમાં મળીને એકધારું એનું વાચન પતાવવા માગુનાર વાચકોને, એ ચકવશે એવો પણ સંભવ છે. ને કે

ખરી વાત એ છે કે એક શ્વાસે વાંચી જવાની આ કૃતિ નથી. એના વાચનને અનુકૂળ વૃત્તિ જ્યારે ચિત્તમાં જામે ત્યારે અવારનવાર વંચાવાને યોગ્ય કવિએ પોતાની કૃતિને ધારી છે. એથી જ મુક્તકયુગ્મોને પ્રવાહપ્રાપ્ત વિચારણામાં બંધબેસતાં થાય એવાં, છતાં પોતાની રીતે ગમે ત્યારે એકલાં વાંચી શકાય તેવાં સ્વતંત્ર પણ, એમણે બનાવ્યાં છે. એ રીતે ‘દર્શનિકા’ જે વંચાય તો એનો પથરાટ કે પુનરુક્તિઓ જણાશે નહિ, ને જણાશે તો સડી જવાશે.

દોષબાણ પર જે આમ ઊતરી પડાયું તો બીજી એકમે વાત કરી નાખીએ. એક તો એ કે કવિએ કાવ્યના પાડેલા નવ ખડોમાંથી પહેલા ચારનો સંબંધ તો સમજી શકાય છે, સૃષ્ટિની અસ્થિરતા અને મૃત્યુના નૃત્યે જગાડેલ હાયકારા અને પ્રશ્નમાળાના સમાધાન લેખે જીવનનું ગાન અને દુઃખના હેતુની સમજૂતિ આવે એ બરાબર છે, પણ બાકીના ખડોના સંબંધની સાંકળ ઢીલી છે, પાંચમો ચોથાના, છઠ્ઠો પાંચમાના, કે સાતમો છઠ્ઠાના અન્તર્માંથી ક્ષિત થઈ આગળ વધતો નથી. બધા જાણે એકમેકથી સ્વતંત્ર હોય એમ લાગે છે. વિચારનો ક્રમશઃ વિકાસ થતો જાય અને બધા ખડો તેમના અનુક્રમમાં એ વિકાસની શ્રેણીનાં સોપાન હોય એમ જેવાની આપણી અપેક્ષા પૂરી સંતોષાતી નથી. કવિને બધા ખડો વચ્ચે કયો સંબંધ ઉદ્દિષ્ટ હશે એનો ખ્યાલ બાંધી શકાય છે, પણ તે કાવ્યમાંથી આપમેળે ઉપસી આવતો નથી. કોઈ કોઈ મુક્તકયુગ્મો તેમાંના વિચારને કારણે છે તેને બદલે બીજા ખડોમાં હોત તો ઠીક થાત એમ પણ કોઈને લાગે તેમ છે.

પણ એ બધી તો સાહિત્યવિવેચનાની કચકચ. ‘દર્શનિકા’ના વસ્તુ પર જ જેમની નજર હશે તેમને આ બધું બહુ આડે નહિ આવે. અમરદારેય તત્ત્વચિંતનને ગોણપદ આપી ‘દર્શનિકા’ને કાવ્યકલાનો ઉત્તમ નમૂનો બનાવવાનું કયાં ધાર્યું છે ? એમણે જેને મહત્ત્વ આપ્યું છે : તત્ત્વવિચારના ભોગીઓનેય એનું જ મહત્ત્વ હશે. એવા અનેકોને સાં જીવનપ્રકાશક અને એવી વિચારણા આટલી સરળ અને સર્વભોગ્ય ગી

પાછી કવિતા વાટે રજૂ કરી છે એ જ કવિની વિશિષ્ટ સિદ્ધિ છે, અને એમાં જ ‘દર્શનિકા’ની કૃતાર્થતા છે. ખગરદારની આવી સિદ્ધિનું સાધન, અને (આ લોહયુગમાં હૈયાને લોહનું બનાવી, જીવનનાં કલેશ ને દુઃખદોષો વચ્ચે સમત્વ ધારણ કરી, જીવનને માયા કે સ્વપ્ન ન માનતાં તેમાં પુરુષાર્થી ને કર્તવ્યપરાયણ રહી જીવનનો કર ચૂકવી, સ્નેહના વિશ્વધર્મના ઉપાસક બની, વિશ્વચૈતન્ય જોડે યોગ સાધવાના તેમના) સ્ફૂર્તિદાયક સંદેશનું વાહન બનનાર ‘દર્શનિકા’ ગુજરાતી પદ્યસાહિત્યમાં ગણનાપાત્ર ઉમેરો છે એમાં શક નથી.



રમણલાલની લોકપ્રિયતા

આપણે સામાન્ય વાતચીતમાં ઘણીગર બોલીએ છીએ કે ‘ભાઈ, અત્યારે એનો દરકો છે.’ સાહિત્ય વિશે બોલતાં પણ એ વાક્ય કેટલીકવાર વાપરો શકાય તેમ છે. એ રીતે ઈ. સ. ૧૯૩૦થી ‘૪૦ સુધીનો દરકો એ આપણા નવલકથાસાહિત્યમાં રમણલાલનો દરકો ગણાય. એમની નવલકથા-ઓનું પ્રકાશન આરંભાચું તો ૧૯૨૫ની સાલથી, પણ ત્યારથી તે ૧૯૩૦ સુધીનો કાળ સાહિત્યકારોનું ને લોકોનું પોતા તરફ ધ્યાન ખેંચવા ખાતે એમનો વીતેલો ગણાય. ઈ. સ. ૧૯૩૦ પછી રમણલાલની નવલો સારા રૂપરંગમાં બહાર પડ્યા માંડી ને તરત જ એણે લોકપ્રિયતા સર કરવા માંડી, એવો ઇતિહાસ, વીગતોની કોઈ નાનકડી ભૂલ બાદ કરતાં, સામાન્ય રીતે સાચો ગણાય. રમણલાલ દેસાઈની નવલોની એ લોકપ્રિયતા શરદબાબુની કથા-ઓનાં ગુજરાતી ભાષાંતરોએ એમાં પ્રથમ ભાગ પાડ્યો અને પછી આંચકી લીધી ત્યાં સુધી અખંડપ્રવાહી ચાલુ રહી. અલગત ચોપડીની લોકપ્રિયતા ને અપત સાહિત્ય-કલા-દૃષ્ટિએ એની ઉત્તમતાની નિશાની હર વખત નથી હોતો. તેમ હોત તો તો મારી કોરેલો ને હોલ કેન જેવાંની કૃતિ-ઓને વિવેચકોએ પ્રથમ પંક્તની માની હોત, જેમ બન્યું નથી. છતાં લોક-હૃદયને કબજે કરવામાં લેખકનો ઓછો વિજય સમાયેલો નથી એ પણ સ્વીકારવું પડશે. આ લોકપ્રિયતા સાવ નિરાધાર પણ નથી હોતી.

તો રમણલાલની લોકપ્રિયતાનાં કારણો શા ? મુનશી ધીમે ધીમે એ ક્ષેત્રની બહાર જવા માંડ્યા તેવામાં લોકોને આ એક નવો સારો અને મુનશીથી સહેજ હળવો એવો નવલકથાલેખક મળી ગયો એટલે લોકો,

એના પર અડપો પડ્યા એટલું જ ? ના, એ તો રમણુલાલના લાભમાં ઊતરે એવી બાલ્ય અનુકૂળતા જ, પણ એવી બાલ્ય અનુકૂળતા એકલી, લેખકમાં બહુ વિત્ત ન હોય તો, કશું કરી શકે નહિ. નવલકથા વાચકોને આકર્ષે એવી દેટલીક સામગ્રી જે રમણુલાલની નવલકથાઓમાં દેખાય છે તે જ એમની લોકપ્રિયતા માટે વસ્તુતઃ જવાબદાર લેખાય. એ કંઈ તે આપણે જોઈએ.

એક તો એ કે રમણુલાલની ત્રણ સિવાયની બંધી નવલકથાઓ સામાજિક છે અને તેમાં આપણી સાવ નજીકનું, અત્યારનું જ, વાતાવરણ નિરૂપાયેલું હોય છે. નવલકથાના વસ્તુની માંડણી જેના પર હોય તે વાતાવરણ જો સમય અને સ્થળની દૃષ્ટિએ ખૂબ દૂરનું હોય તો કલ્પનાથી એને ઊભું કરવાની લેખકને, અને લેખકના શબ્દોની સદાયથી સ્વકીય કલ્પનાબદ્ધ એને વાંચતી વેળા પ્રત્યક્ષ કરવાની વાચકોને, તરફી ધણી પડે. એવી તરફીમાંથી, એમની નવલોનું સ્થળ ગુજરાત (જે કે એમણે વારતવદશી નવલકથાકારની માફક સ્પષ્ટ રીતે ‘હૃદયવિભૂતિ’ અને ‘શાલના’ એ બે નવલો સિવાય બીજે કયાંય એ શબ્દોમાં બતાવ્યું નથી, પણ એ છે ગુજરાત જ) અને સમય વર્તમાન હોઈ, વાચકો ઊગરી ગયા છે. લોકોને પોતાના જ જમાનાનું—જેને પોતે પૂરા ઓળખે છે તેવા જમાનાનું—દર્શન સઘ રસાનુભવ કરાવી શકે એ સ્વાભાવિક છે. વળી, કથાઓ સામાજિક હોવાથી તેમાં ગોવર્ધનરામ અને ભોગીન્દ્રરાયની પ્રજ્ઞાલીને અનુસરતા રમણુલાલને સામાજિક અને રાષ્ટ્રીય દૃષ્ટિએ અગત્યના એવા જે પ્રશ્નો રજૂ કરવા પડ્યા છે તે પ્રશ્નો અને તેના નિરૂપણ ને હોકામાં લેખકે દર્શાવેલાં વૃત્તિવલણો પ્રત્યે વાંચનાર સમૂહની પણ પૂરી હાર્દિક સદાનુભૂતિ હોય છે. પોતે ‘તાલસે કદમ’ મિલાવી જે વિચારવલણો ને પ્રવૃત્તિપ્રવાહો સાથે કૂચ કરતા હોય તેને રમણુલાલની નવલોમાં મૂર્ત યતાં જોઈ વાચકવર્ગ અવશ્ય ખુશ થાય જ. તેમાં વળી રમણુલાલ તો વ્યાયામપ્રવૃત્તિ, અહિંસાત્મક અસહકાર, સમાજવાદ, અસ્પૃશ્યતાનિવારણ, આમસેવા આદિ પ્રશ્નો ને

પ્રવૃત્તિઓનું પોતાની નવલોમાં નિરૂપણ કરતી વેળા 'કલાકારનું' ઔદાસીન્ય કે દાઢી અપદ્ધતા બતાવવાને બદલે તે પ્રશ્નો ને પ્રવૃત્તિઓ પ્રત્યે સ્પષ્ટ રીતે દેખાઈ આવે એવા પોતાનો પ્રગતિશીલ પક્ષપાત અને ઉમા-ભયો સમન્નાય વ્યક્ત કરનારા રહ્યા. એટલે, વાંચનારાઓને એ વધુ પ્રિય બને એમાં નવાઈ શી ?

એમની નવલોનાં પાત્રો પણ અત્યારના જ યુગનાં છે. એમાંનાં યુવકયુવતીઓને અત્યારના વૃદ્ધો પોતાનાં પૌત્ર-પૌત્રીઓ તરીકે અને જુવાનો પોતાનામાંનાં તરીકે તરત જ ઓળખી શકે. નાયકનાયિકાપદે સ્થાપેલાં યુવક યુવતીઓ અને તેમના મિત્ર સહાયકોમાં રમણુલાલે સ્વમાન, તેજસ્વિતા, ભાવનાશીલતા, સેવાવૃત્તિ અને ત્યાગપરાયણતા મૂકી ગુજરાતની મુંવાળી જુવાનીને દર્શાર અને તેજસ્વી બનાવવાનો સફળ પ્રયાસ કીધો છે. આ ઉપરાંત વેપારી, અમલદાર, ધારાસભાસભ્ય, સાક્ષર, કોલેજીયન, જૂનવટમાંથી નવાં બળે તરફ સંક્રાન્તિ કરતા વૃદ્ધો, ગામડાના પટેલ, વસવાયાં વગેરે લોકો—એમ આપણી આસપાસના માનવસમુદાયમાં નજરે ચડતાં અનેક લિંગરુચિ, લિંગસંસ્કાર, અને લિન્ગવ્યવસાય માનવીઓને રમણુલાલ પોતાની નવલકથાઓનાં પાનાંમાં કુશળતાથી બોલતાંચાલતાં કરી બાંધે છે. એકમેકથી બ્યાવર્તક, સ્પષ્ટરૂપે બ્યક્તિતા મુનશીનાં પાત્રોને કરે છે તેટલી રમણુલાલનાં પાત્રોને અનુપ્રાણિત નથી કરતી એ દીકા સાચી છે, છતાં પોતાને પરિચિત એવા અનેક માનસ પ્રકારોને પોતે ઇચ્છે તો ય ન વ્યક્ત કરી શકે એવી છટાથી રમણુલાલને રજૂ કરતા જોતાં વાચકો એક પ્રકારની સંમતિસૂચક પ્રસન્નતા જરૂર અનુભવે એવું રમણુલાલનું પાત્રલેખન તો છે જ.

લોકોને શું ગમે તે રમણુલાલને આપમેળે સમજાઈ ગયું હાગે છે. ગમે તેવા પ્રશ્નની ભૂમિકા પોતે જાંબી દીધી હોય પણ પ્રણયની મત્સ્યજ-શીતલ મુવાસિત લહરી તેઓ પોતાની પ્રત્યેક નવલમાં ફરકાબ્યા વિના રહેવાના જ નહિ, તે આથી. એમાં રોમાન્સ જરાબર જમાવવાની ફાવટ પણ તેમને સારી આવી ગઈ છે. ગભરૂ નાયક કરતાં નાયિકા વધુ

પ્રગલ્ભ હોય, એક પ્રિયતમ માટે એ યુવતીઓ હિમેદ્વાર બની સરતદોડ દોડે, કોઈ વાર ‘સ્નેહચર’ જેવામાં એક યુવતીને માટે એ પુરુષો મથે, આખરે એ બેમાંથી એક બીજાના લાલમાં આત્મવિસર્જન કરે—આવી પ્રણયત્રિકાણુના એક પ્રકારની યુક્તિનો તેમણે પોતાની ધણી નવલોમાં પુનરાવર્તનનો આક્ષેપ વહોરાવે તેટલો ઉપયોગ કરી, પોતાના વાચકોને લગભગ ખિનઅપવાદ રીતે પોતાની દરેક નવલમાં અકેક મોહક પ્રણય-કથાની ભેટ કરી છે. અને રમણલાલના જ પ્રિય કવિ કહે છે તેમ ‘સુણુવી કરવી ગમે ન કોને, રસની કે રસિકાની વાતડી ?’ આવી પ્રણયકથાઓમાં, અંધતેય વરમાળા આરોપતી યુવતીના અને નિષ્ફળ નીવડેલા પ્રણયના ઊર્જીકરણ (sublimation) ના જેવાં સુભગ ચિત્રો આવીને ઝળકી જતાં બતાવી, લેખક એ પ્રણયને મસ્તરસિક ઉપરાંત સાત્ત્વિક, બિડો, બિજળો ને વિશુદ્ધ પણ ચોતરી બતાવે છે એ એમની નોંધપાત્ર વિશિષ્ટતા ગણાવી ઘટે.

નવલકથાવાચનમાં જેમ આગળ વધતાં જવાય તેમ વાચકનું કુતૂહલ ઉત્તેજાય ને પછી સંતપીય તે સારૂ કેટલોક ઘટનાઓ લેખકને મૂકવી પડે છે. નાટ્યોચિત સંઘર્ષ, સંશયદોલા, આશ્ચર્ય ને અણુધાર્યો ઉકેલ નવલ-કથાનેય એની રીતે જરૂરી હોય છે. પોતાની નવલોમાં ભેદ, આગ, લુટ, મારામારી, વેર, અકરમાત, ડૂબવું, આપધાન ને ખુનના પ્રયાસ જેવી દિલ ધડકાવનારી ઘટનાઓને સાફ એવું રથાન આપી રમણલાલે આ હેતુ પાર પાડવાનો, અને નવલકથાઓ પાસેથી રંજન અને લાગણીની ઉરકેરણી તથા પલટાની અપેક્ષા રાખતા સામાન્ય વાચકોને સંતોષવાનો, પ્રયત્ન કર્યો છે. લોકોના બહોળા વર્ગને એથી એ નવલકથાઓ ગમી જાય એવું બને છે.

પણ બીજા બધા કરતાં રમણલાલની શૈલીનો એમની નવલોને લોક-પ્રિય બનાવવામાં મોટો દિરસો છે એ બૂલવા જેવું નથી. ગોવર્ધનરામની શૈલીમાં છે તેવો પાંડિત્યભાર રમણલાલની શૈલીમાં નથી, તેમ નારાયણ દકુરની જેવી શબ્દાળ, આડંબરી, કૃત્રિમ, અતિસંસ્કૃત કે અતિદ્વારસી

શૈક્ષી પણ એમની નથી. એમની ભાષા એમના સ્વભાવ જેવી મીઠી, સરળ, રસિક અને સૌમ્યસુંદર છે. પ્રવાહિતાની ખાતરમાં તો કહેવું પડે કે એક મેઘાણીના ગદ્યને જ એનાથી આગળ મૂકી શકાય, એ સિવાય અત્યારના ફેટલાય લેખકોના ગદ્ય કરતાં રમણલાલના ગદ્યની પ્રવાહિતા ચડી જાય તેવી છે. ભાષા કથાય વાચકનું ધ્યાન વાર્તાસમાંથી આંચકી જાય અથવા લેખક ભાષાપ્રદર્શન માટે વચમાં રોકાઈ થંભી પડતા હોય એવું રમણલાલની નવલોમાં ઓછું જનતું જણાશે. આ સાથે હાસ્ય, કટાક્ષ, કારુણ્ય, શૌર્યોદ્રેક, શૃંગારભરતી આદિ ભાવોના નિરૂપણ વેળા ભાવોચિત ભાષા પણ રમણલાલ રમાડી જાણે છે. ‘દિવ્યચક્ર’ અને ‘સ્નેહપદ્મ’ જેવી કથાના અંત, ‘ગ્રામલક્ષ્મી’ના પહેલા ભાગમાંનું ‘ગ્રામલક્ષ્મી’નાયકને થતું દર્શન, ‘દિવ્યચક્ર’માંનું ભારતના બ્રિટિશ સરકાર સાથેના સંબંધનો જુદી જુદી ભૂમિકાઓનું વર્ણન અને એવા બીજા ઘણા નમૂના એમની કથાઓમાંથી શૈક્ષીજ્ઞ સંબંધમાં ચીંધો શકાય તેમ છે. રંજનપ્રધાન નવલકથાને જોઈએ તેવું હળવાશનું વાતાવરણ પ્રસરાવવામાં રમણલાલની લખાવટ ને ભાષાએ ધાધુ કામ કયું છે એમ કહેવું પડશે.

એમની નવલકથાઓમાં વેરામેક્ષી ચિંતન-કલ્પિકાઓનું પણ વાચનારાઓના અમુક વર્ગને મોટું આકર્ષણ રહે છે એમ જાણ્યું છે. મધ્યકાલીન વાતોંકાર શામળ જરાક તક મળે કે સામાન્ય નીતિસૂત્રો ને વ્યવહારમોધની પોતાના ઓતાઓને લ્હાણ કરતો જણાય છે તે પદ્ધતિનો જ વારસો ગોર્ધનરામ, ધૂમકેતુ, અને રમણલાલના આવા ચિંતનશોખને એક રીતે ગણી શકાય. આવી ચિંતનકલ્પિકાઓ ફેટલીક વાર અપ્રાસંગિક હોઈ આવળી લાગે છે, લેખક નાહકના વચમાં ભાપણો કરે છે, એવા ને એવા મતલબના આક્ષેપોને પાત્ર રમણલાલની નવલકથાઓમાંનાં ચિંતનો સાથ નથી એમ તો કહી શકાય તેમ નથી. પણ બીજે પક્ષે, (નિ એ પક્ષ જ અત્યારે આપણે જેવા બેઠા છીએ) એટલું કહેવું પડશે કે એ ચિંતનો ક્યારેય શુદ્ધ નથી લાગતાં. ઉલટું એની અંદર રમણલાલ પોતાના ચિંતન અને અવલોકનની જે પ્રસાદી વાચકોને નવલકથા વાંચતાં વાંચતાં

એ ઘડી મોજ સારુ અર્ધરમનિયાળ ભાષામાં આપે છે તે વાચકોને જગત : અને જીવન વિશે કંઈક કંઈક નવું શીખવી જાય છે. એ રીતે આ નવલકથાકાર પોતાની વિશિષ્ટ રીતે જીવનનિરીક્ષક અને જીવનસમીક્ષક બન્યા છે. એમનાં આવા જીવનવિવેચન અને અવલોકનોમાં રમણલાલનું હાસ્ય અને નર્મવિનોદ દીક ચમકા જાય છે, જે પણ વાચકોને ખુશ કરે છે. એવાં રથજોમાં રમણલાલના કટાક્ષનો ભોગ થઈ પડેલાઓ પણ દસવામાં ભાગ લે એવા નિર્દેશ અને મૃદુ એમના કટાક્ષ હોય છે. આના દાખલા તો એમની નવલોમાંથી ઘણા મળશે. રમણલાલને પોતાને એક ફાયદો એમની આ ચિંતનકણ્ઠિકાઓએ એ કરી આપ્યો છે કે, એમની ઘણી નવલકથાઓના સામાન્ય દોષ જેવું પરતું પાંખાપણું અને કાર્યની મંદ ગતિ એને લીધે ઢંકાઈ જાય છે, અને એવાં રથજોએ વાંચનાર સભાન બને તે પહેલાં એનું ધ્યાન આ ચિંતનઅવલોકનોમાં દોરવી લેવાય છે.

આવાં લક્ષણોવાળી નવલકથાઓએ મુનશીની નવલકથાઓ પછી એક નવો જ પ્રકાર ગુજરાતને આપ્યો છે એમ કહેવું જોઈએ. એમાં સામાન્ય લખતાં વાંચતાં શીખેલાં માણસો પણ વાંચી સમજી શકે એવી દળવાશ છે, જ્ઞાનપ્રકાશ કરતાં રંજનની વધુ અપેક્ષા રાખનાર આમ વર્ગને સંતોષે તેવી સામગ્રી છે, જીવાનોને સ્ફૂર્તિદાયક સંદેશ આપે એવો ભાવનાસંભાર છે, અને સાહિત્યકારોને જે જોઈએ તેની પણ તેમાં ખોટ નથી. પરિણામે, આબાલવૃદ્ધ અને પૃથગ્જનની પ્રોફેસર સુધીના સૌને જોઈએ તે આપી રહે એવી રમણલાલની કથાઓ બની છે. એની લોકપ્રિયતાનું મૂળ એમાં છે.

અને રમણલાલ નસીબદારે ખરા. ‘સયાજીવિજય’ એમની કૃતિઓની પહેલી આવૃત્તિઓને એક વર્ગમાં ફેલાવી દે અને એ રીતે એની બીજી આવૃત્તિ માટે જરૂરી પ્રચાર કરી દે એ લાલ જેમ એમને મૂળથી મળતો રહ્યો છે, તેમ એમની નવલોને ખરીદનાર વાચકવર્ગ સમક્ષ આકર્ષક રૂપ-રંગમાં રજૂ કરનાર મૂળઘંટક ભટ્ટ જેવા અને ધંધાદારી પ્રચારશક્તિવાળા આર. આર. શેઠની કું. જેવા પ્રકાશકોએ એમને મળી ગયા છે. પુસ્તકો પરનાં આકર્ષક જેકેટ અને અંદરની પાત્ર-છબીઓ માટે કુંડુ દેસાઈ.

જેવા કુશળ ચિત્રકારની કળાનો લાલ પણ એમની નવલકથાઓને મળ્યો છે. એ સાથે મુનશી જેવા નવલકથાકાર નવલકથાના ક્ષેત્રની લગભગ બહાર ગયા અને બીજા કોઈ પ્રતિભાશાળી નવલકારની હરીફાઈ હતી નહિ, એટલે વર્ષો સુધી લોકોનું ધ્યાન જકડી રાખવાની ને ગુજરાતી નવલકથાના ક્ષેત્રમાં એકચક્રે રાજ્ય કરવાની સાતુફૂળ પરિસ્થિતિ પણ રમણુલાલના લાલમાં ઊતરી. એમની લોકપ્રિયતાનાં કારણોમાં આને ગણાવવામાં એમની શક્તિઓની ઓછી આંકણી કરવાનો લેશ માત્ર ઈરાદો નથી. આ તો વિધિદીધી સાતુફૂળનાઓ એમને જે મળી ગઈ તેની લેવા જેવી માત્ર નોંધ છે. બાકી તો એ સ્પષ્ટ જ છે કે, એકસી આવી સાતુફૂળતાઓનો ઢગનોય, થોડીમાઝી પણ ખરી પ્રતિભા વિના, લેખકને બહુ આગળ કે-જાએ લઈ જઈ શકે નહિ. આ અનુકૂળતાઓએ રમણુલાલની શક્તિઓને વિજયી થવામાં સારી મદદ કરી છે એટલું જ અત્ર વિવક્ષિત હતું.

પણ હવે રમણુલાલ માટે નવલકથાક્ષેત્ર ખિનહરીફ રહ્યું નથી. મેઘાણી, ધૂમકેતુ, ગુણુવંતરાય આચાર્ય, સોપાન, ઇન્દ્ર વસાવડા, 'દશકં' પનાલાલ પટેલ અને એવા લેખકો હવે એ ક્ષેત્રમાં પેડા છે અને રમણુલાલની લોકપ્રિયતા તથા એમની નવલકથાઓની ખપતમાં થોડોઘણો ભાગ પણ પડાવશે. અને તેથી રમણુલાલે વધુ સ્ફૂર્તિથી પોતાનું કાર્ય આગળ ચલાવવું પડશે. એમના આમુખ્યની અર્ધી સદી પૂરી થતાં એમને થોડો થાક ખાવાનો હક છે ને જરૂર પણ છે. એવો થાક ખાઈ લીધા પછી તેઓ પોતાની સર્વ શક્તિઓના ફગાવ પોતાની સર્વશ્રેષ્ઠ કળાકૃતિ ગુજરાતને આપે અને પોતાની નવલકથાકાર તરીકેની પ્રતિષ્ઠા વધુવધુ સારી કૃતિઓથી જાળવી રાખે ને વધારે એવી અપેક્ષા, એમના વનપ્રવેશ પ્રસંગે અત્યાર સુધી એમણે જે કંઈ કારવ્યું તેની કૃતચત્તાવે કંર કરતો ધન્યવાદ આપતાં, સમસ્ત ગુજરાત અવશ્ય રાખશે એ અપેક્ષા રમણુલાલ પૂરી પાડે એવી શક્તિવાળા પણ છે. ગુજરાત સિવાયના દેશોમાં તો અનેક સાહિત્યકારોનાં સર્વશ્રેષ્ઠ સર્જનો એમની પકડ અવસ્થાએ લખાયેલાં જાણીએ છીએ.



રમણલાલની સેવા

સ્વતંત્ર વરસ પહેલાંની વાત છે. ઉનાળાની રજા બાદ નિશાળ લીધ-
ડતાં શિક્ષકે અમે રજામાં બહારનાં ક્યા ક્યાં પુસ્તકો વાંચ્યાં હતાં તે વિષે
પૂછ્યું. મારી પાસેના વિદ્યાર્થીએ તરત જ કહ્યું, ‘સાહેબ, ‘કાળરાત્રિનું’
ખૂની ખંજર,’ અને શિક્ષકે સંમતિપૂર્વક ડોકું હલાવી કહ્યું ‘હા, એ
સરસ ચોપડી છે.’

આ વાત અત્ર સંભારવાનું પ્રયોજન એ બતાવવાનું છે કે એ દાયકા
પહેલાં લોકો મોટે ભાગે રંજન અને વાર્તાસ ચૂસના ‘કાળરાત્રિનું’ ખૂની
ખંજર,’ ‘વિશ્વમોહિની,’ ‘પ્રેમધેણી પત્તા,’ ‘મુંઝવેની શેઠાણી’ જેવી અને
સ્વ. નારાયણ દેકુર જેવાની અતિહાસિક નવલકથાઓમાંથી. પછી મુન-
શીની નવલકથાએ એ આકર્ષણ ઓછું કર્યું, અને કલાત્મક નવલકથાઓના
સારા નમૂના પૂરા પાડ્યા. એમ છતાં સાહિત્યસમજની અમુક દક્ષાથી
હિતરતા બહોળા વર્ગને પેલી નવલકથાઓનું આકર્ષણ ચાલુ હતું એ
ભૂલાવવાનું અને શાળાકોલેજોના વિદ્યાર્થીઓ, ચારપાંચ ચોપડી લેણેલી
ગુજરાતીઓ, વેપારીઓ, કામકુનો, સાક્ષરો ને પેન્શનર જુદો એમ લગભગ
આબાલવૃદ્ધ આખા ગુજરાતી સમુદાય સુધી પહોંચવાનું કામ તો કર્યું
છે રમણલાલ દેસાઈની નવલકથાઓએ. પુસ્તકાલયોની ઈસ્તિયુક્તો અવસ્ય
ઓલી ઊકશે કે રમણલાલ દેસાઈની નવલકથાઓ અત્યારે બજાળા
વર્ગના હાથમાં જાય છે ને વધુ પ્રમાણમાં વેચાય છે. એમાંય
ખાસ દરીને આપણા અગ્રગણ્ય નવલકથાકાર મુનશીએ નવલકથા પરથી
નાટક અને અન્ય સાહિત્યપ્રકારો પર નજર દોડાવી તે તરફ કલમને વાળી
તેવે વખતે એવી જ શિષ્ટ અને કલાત્મક નવલકથાઓ, અને તેમાંય ખાસ

કરીને સામાજિક (મુનશીએ પણ સામાજિકને મુકાબલે ઐતિહાસિક-નવલકથાની ઉપાસના વિશેષ કરી હતી. એટલે સામાજિક નવલકથાનું સાહિત્યદષ્ટિએ ગણનાપાત્ર લેખવા જેવું સાહિત્ય આપણે ત્યાં ઓછું લખાતું હતું તેવે વખતે સામાજિક) નવલકથાઓ સારી એવી સંખ્યામાં લખી આપી રમણલાલે એની ખોટ ધણે અંશે પૂરી પાડી છે, અને ગુજરાતના બહોળા આમસમુદાયની વાર્તાબૂજ તે ઉત્તેજન ને સંસ્કારાય એવી રીતે શમાવી ગુજરાતને રંજન પૂરું પાડ્યું છે. આ તેમની સેવા નાનીમૂતી ગણાય તેવી નથી.

એમણે રંજન પૂરું પાડ્યું છે પણ તે શિષ્ટ રંજન છે. એમની નવલોમાં પ્રણયકથા ને શૃંગાર આવી તેમને રસિક બનાવી જાય છે. પણ એ શૃંગાર અપરસ ગણાય એવો કે હલકી કાટિને કચારેય બનતો નથી. ભેટ, અકસ્માત, આગ, લૂંટ, મારામારી જેવા બનાવો એમાં હોય છે, પણ તે નાટકી કે અરવાભાવિક લાગે તેટલા પ્રમાણમાં ને તેવા બહુ નથી હોતા. એમની કથાઓમાં કલા હોય છે, પણ, એમણે પોતે કહ્યું છે તેમ છતાંય, કથાનું નિર્દોષ કલાની પૂજા નથી. એની સાથે કોઈ શુભાશયી ઉદ્દેશ વણાયેલો હોય છે જ. એવો ઉદ્દેશ હોવા છતાં કથાનું પાઠરીસાઈ સીધો બોધ નથી હોતો. ટૂંકામાં રમણલાલની નવલકથાઓને શિષ્ટ સાહિત્ય ગણતાં સગાળવો (High-brow) સાક્ષર સાહિત્યકાર પણ જેને લીધે અચકાય નહિ તેવાં શુભુક્ષુણ્ણીયો એ અંકિત છે. એમાં વસ્તુનું પાંખાપણું ધણી વાર આવી જતું હશે, વ્યવસાયી નોટરીમાંથી અવકાશ મળે તેમ તેમ લખાતી હોવાથી તેમાં પ્રથમાર્ધ ધીરે ગતિવાળો ને દ્વિતીયાર્ધ ઉતાવળે આટોપેલો લાગે એવું કેટલીક વાર બનતું હશે, અને અન્તમાં કોઈ પાત્ર લટકતું રહી જતું હશે. શોધવા માગનાર તેમની નવલોમાંથી આવી નાનીમોટી ખામીઓ બલે શોધી શકે, પણ સાઘન્ત રસભર વાંચી જવાય એવી તો એમની નવલો રસીલી બની છે જ એ ભૂલવું ન જોઈએ. અને એ હકીકતનેય એમના જમાપાસામાં નોંધવી પડે એમ છે.

વળી નવલકથાઓ દ્વારા આમ એકલું ચિદ્ર રંગનજ રમણુજાલે પૂરું પાડ્યું છે એમ નથી. છેલ્લા દોઢ બે દાયકાના, વિકસતા જતા ગુજરાતની છબી ચીતરવાનો પણ એમણે એમાં સફળ ગણી શકાય એવો પ્રયાસ કર્યો છે. એમની કેટલીક નવલકથાઓની પ્રસ્તાવનામાં શબ્દોમાં રપટ રીતે વ્યક્ત થએલા એમના ગુજરાતપ્રેમે એમને ધડાતા ગુજરાતની સામાજિક અને રાષ્ટ્રીય આકાંક્ષાઓ, પ્રવૃત્તિઓ ને પગક્રમવાંછા પ્રત્યે પૂરેપૂરા સમજાવી બનાવ્યા છે. વ્યાપામપ્રવૃત્તિ, સમાજસુધારો, અદિ'સક સત્યાગ્રહ, અરપૃથ્થતાનિવારણ, ગ્રામસેવા, સમાજવાદી વિચારસરણી અને કાર્યરીતિ જેવાં વર્તમાન ગુજરાતમાં ફોલ ને ચેતન જગાવી જતાં આદોક્ષનો ને પ્રવૃત્તિઓને પોતાની નવલોમાં વણી લેવામાં રમણુજાલે પોતાની પ્રગતિશીલતા અને ગુજરાત-ભક્તિ જ દર્શાવ્યાં છે.

નવલકથાવાચનને માથે એક આક્ષેપ એ હોય છે કે એ કેટલીકવાર શરાબી વાચન બની વાંચનારમાં કર્તવ્યવિમુખ માર્દનો અવાસ્તવિકતાનો ને કલ્પનાનો રસ જગાવે છે. રમણુજાલની નવલોએ તેના વાચકોને આવા વર્તમાન પ્રશ્નોને વિચારવા-સમજવા-ઉકેલવા તરફ વાળવાનું સૂક્ત કરી, તેમજ જગદીશ, કિરીટ, અરુણ, અશ્વિન જેવા ગુજરાતની આશાસ્પ તેજસ્વી લાવનાશાળી યુવકો અને યુવતીઓને એવા પ્રશ્નોનો સક્રિય પ્રવૃત્તિથી ઉકેલ લાવવા મથતા ચીતરી, આ આક્ષેપને પોતા પૂરતો નિમૂળ બનાવ્યો છે. લોકસમૂહનું માનસ તો એવું હોય છે કે એવા પ્રશ્નોની 'સમાજસુધારકો, ચિન્તકો કે રાજદારી નેતાઓ વડે થતી સીધી ચર્ચા, વિચારણા કે પ્રવૃત્તિ કરતાં આવી રસાભિવિષ્કૃત વાર્તાઓ દ્વારા થતું તેનું નિરૂપણ તેમના પર વધુ અસર કરે છે. કાન્તાસમ્મિત ઉપદેશ કરવાનું કામ જૂતા વખતમાં કવિતાનું લલે ગણાવાયું, આજના યુગમાં તો વાર્તા ને નવલકથાનું કલ્પન (Fiction) સાહિત્ય એ કાર્ય કરે છે. આ રીતે વર્તમાન ગુજરાતને ને ગુજરાતની જુવાનીને જે જોઈએ તે તેને આપી રમણુજાલ ગાંધીજીના વિચારોના ને પ્રગતિશીલ યુગબળોના એક

સારા પ્રચારક પણ બન્યા છે, જેને એમની એક ઉદ્દેશ્યોચ્ચ સેવા અવસ્ય ગણવી જોઈશે.

આવી નવલકથાઓ લોકપ્રિય બન્યા વિના રહે નહિ અને વસ્તુતઃ રહી નથી એણે નવલિકાનું વાચન વધાર્યું છે, એને પ્રતિષ્ઠા આપી છે, એની ખપત વધારી છે અને પ્રકાશકોને નવલકથાના પ્રકાશન તરફ વાળ્યા છે. મેઘાણી, ધૂમકેતુ, ગુણવંતરાય જેવા સાહિત્યના અન્ય ક્ષેત્રમાં રમતા લેખકોમાં ‘આપણેય નવલકથા લખીએ’ એવા મનોરથ પ્રગટ્યા, તે અને કેટલાય ઊગતા જુવાનોના નવલકથાલેખનના કૌમારપ્રયાસોમાં રમણસાક્ષીની જ શૈલી દેખાય છે તે, એ બંને હકીકત પણ રમણસાક્ષી નવલકથા માટે કેવી હવા તૈયાર કરી છે અને કેવી અસર કરી છે તે બતાવે છે.

ને આ બધું એમણે ક્યું છે કે નોકરીની કામગીરી ને જન્મજ વચ્ચે જે એમનો જન્મજાત સાહિત્યપ્રેમ બતાવે છે. આમ તો નવલકથા ઉપરાંત એમણે નાટકો, વાર્તાઓ, નિબંધો ને અભ્યાસલેખો, કવિતા તેમજ સાહિત્ય વિવેચનના ક્ષેત્રમાં ગણનાપાત્ર કાર્ય ક્યું છે જે એમની સાહિત્યસેવાની વિપુલતા બતાવે છે. પણ એ બધામાં એમનો મુખ્ય ફાળો તો નવલકથાનો જ ગણાશે, અને નવલકથાકાર તરીકે જ સૌ પહેલાં તે સંભારવાના એ યોગ્ય છે. એમના વનપ્રવેશને પ્રસંગે, એમની વનની યાત્રામાં

‘યાત્રા હજો શુભશુખી તમ જિવંતામી’

એ તેમના પ્રિય કવિની પંક્તિમાં જ આપણી શુભેચ્છા તેમને ભેટ દરીએ.



ઉત્સાહી નાટકકાર

એનું નામ ગોવિંદભાઈ અમીન. અભ્યાસકાળમાં લેખક બનવાની 'તીવ્ર ઇચ્છા' સેવી એમણે પ્રથમપહેલાં જે સાહિત્યપ્રકાર પર દાથ અજમાવ્યો તે નાટક પર જ, અને પોતાના ઉત્સાહને બળે, તેમ પ્રારંભની લખાણેક્ષા કૃતિઓને 'કૌમુદી' 'માનસી' ને 'પ્રસ્થાન'ના તંત્રીઓએ સત્કારી તેના પ્રોત્સાહનથી, પોતાની એ પ્રવૃત્તિ ચાલુ રાખી એમણે અત્યાર સુધીમાં નાટકનાં ત્રણ પુસ્તકો પોતે છપાવી પ્રગટ કર્યાં છે. કવિતા, વાર્તા અને નવલકથાને મુકાબલે નાટક આપણે ત્યાં અત્યારે ઘણો ઓછો ખેડાતો સાહિત્યપ્રકાર છે. પ્રકાશકો, પુસ્તક ખરીદનાર વર્ગ અને રંગભૂમિ તરફથી મળતું જોઈતું પ્રોત્સાહન પણ એને ઓછું જ મળે છે. આવી નાટ્યલેખન માટે પ્રતિકૂળ એવી પરિસ્થિતિ વચ્ચે એમણે નાટક પર કલમ ચલાવી તેમને ઉત્સાહભેર પ્રગટ પણ કર્યાં એટલી હકીકત જ તેમને ધન્યવાદના થોડા અધિકારી તો બનાવી દે છે. તેમણે પોતાનાં નાટકોમાં કેટલુંક સત્ત્વ અને શક્તિબીજો પણ બતાવી આપ્યાં છે જેને લીધે આ ધન્યવાદ પોણો શિષ્ટાચાર નહિ, પણ સાચો બની જાય છે.

નાટકમાં એમણે ઉપાર્યો છે એકાંકી કે લઘુનાટકનો જ પ્રકાર. એમની 'રેડિયમ'(૧૯૩૭)માંની પાંચ, 'કાળચક્ર' (૧૯૪૦), અને 'વેણુનાદ'માંની પાંચ મળીને કુલ અગિયાર નાટ્યરચનાઓમાં નવ તો આવાં શુદ્ધ એકાંકી નાટકો જ છે. 'પલટાતી સૃષ્ટિ' અને 'કાળચક્ર'ને અંકોમાં વહેંચ્યાં છે, પણ એ અંકો સળંગ પ્રવેશો જેવા જ હોઈ એ

એ ખીજાં કરતાં સહેજ લાંબાં નાટકોના સ્વરૂપને વસ્તુતઃ તો એકાંકી કે લઘુ નાટકનું જ દરાવે છે. એમની દેયામુદ્રે લેખક પાસે સાચો જ 'માર્ગ' લેવાડાવ્યો છે એમ એમનાં નાટકોનાં વસ્તુ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે. વસ્તુ તરીકે, લાંબા જીવનપટ કરતાં બહુરંગી જીવનની કેટલીક નાની નાની રસચમત્કારકામ ઘટનાઓ કે પરિસ્થિતિઓને જ એમણે પસંદગી આપી છે, એવી ઘટનાઓ જાતે એટલી નાની હોય છે કે તેને એકાંકીને ટાળે જ માફક આવે. *

રા. અમીનની અગિયાર કૃતિઓના વાચનની પહેલી છાપ એ પહે છે કે એવા નાટ્યોચિત વિષયો ને પરિસ્થિતિઓ અમરંગી જીવનમાંથી ગમે ત્યાંથી નાટકોને માટે ખોળી લાવવાની એમને સારી સૂઝ અને ક્ષમતા છે. કેટલીક વાર અન્ય લેખકોએ ન અડેલી એવી કેટલીય નાનકડી ઘટનાઓને એ નાટ્યવિષય બનાવી દે છે. કલા વિના બહાર જનાર ગામડીયાને રેડિયમનો સંભવિત ઉકાળગીર માનતા ડોક્ટરની નાહક દોડધામ અને ફજેતી,^૧ બાળકોની માંદા પડવાની નિર્દોષ રમત,^૨ મુગ્ધ પ્રેમીઓનો અપજીવો પ્રણયકલહ,^૩ લોકલને બદલે બૂલથો ફાર્ટમાં ચડી બેસતા ભોટ અને પુત્રીના મંદવાડથી બચાવિત એવા ડોસાને પોતાના કોલાહલમાં ક્ષુબ્ધ ને મૂઢ બનાવની તથા અતે કરુણ ઘટનામાં પરિણમતી ડબ્બામાંના ઉતારોઓની સલાહ,^૪ શહેરી જીવનથી થતી

* આમાં અપવાદ એક છે, 'કાળચક્ર'નો. તેમાં આમડું હોડી શહેરમાં જઈ વસતા એક મુસલમાન ધાંચી કુટુંબની ઉત્તરોત્તર થતી બચેલી બરબાદીનું લાંબા સમયપટ પર પથરાયું વસ્તુ છે. માટે જ તે કતાને એ નાટકને ખીજા કરતાં વિસ્તારમાં જરા ખોટો અને દેખાવે ચતુરંગી (એક દૃશ્ય પછી ખીજું દૃશ્ય આવે તે સમયનો લાંબો ગાળો નિરૂપી શકે નહિ; અંક અંક વચ્ચે સમયનું ગમે તેટલું અંતર નિરૂપી શકવાની લેખકને, અને ધારી શકવાની વાચકને, સગવડ છે, એ સમજથી પ્રેરણાને કદાચ,) ઘાટ આપવો પડ્યો છે.

(૧) રેડિયમ (૨) ઉત્તમ કલાકાર : [એમાં રા. ઉમાસંકરની 'પડધા' નામક નાટિકાની પ્રેરણા કે અસર જોવી કે?] (૩) વાર્તા (૪) ધડીતાલ

વિષમ પાયમાલી,^૫ વહેમી પતિએ સજીવો સર્વનાશ,^૬ ગામડાંનું વાતા-
વરણ અને ખેડૂતોના જીવનના પ્રસંગો,^૭ અર્વાચીન યુવતીનું માનસ
અને પ્રણય સંબંધી વલણ,^૮ લોટરીની ઈનામી ટિકિટ બદલાવી લાવ-
વાની કુચ્છાઈનો એ જ શસ્ત્રથી ચનો રક્ષાસ,^૯ આવા આવા વિષયોની
નાટ્યક્ષમતા પારખી શકવાને લીધે રા. અમીને વસ્તુમાં વિવિધતા અને
નવીનતા નોંધપાત્ર પ્રમાણમાં બતાવી છે.

નક્કી કરેલા વસ્તુનું નાટક બનાવવાની કળા પણ એમને સારા
પ્રમાણમાં હાથ ઝેડી છે. બધાં નાટકોમાં ટૂંકું ઉદ્ઘાટન (exposition)
કરી, શક્ય ત્વરાથી યોગ્ય વિસ્તારમાં વસ્તુવિકાસ સંધાતો બતાવી,
છેલ્લી એકાદ મિનિટમાં ઝડપી અને અણધારી પરાકાષ્ટાવાળો અન્ત
(climax) લાવી નાટક પૂરાં કરવાની તેમની નાટ્યરીતિ તેમની નાટ્ય-
લેખક તરીકેની સમજ અને આવડતનો દીક ખ્યાલ આપી શકે છે.
અણધાર્યા અને ઝડપી અન્તની બાબતમાં અપવાદ ગણવા હોય તો એ જ
છે : 'વેણુનાદ' અને 'કાળચક્ર'નાં અંતિમ દૃશ્યો. પહેલામાં ડોશીના
મૃત્યુના પ્રત્યાઘાત અને તેના દીકરાના હૃદયની વેદના બતાવવાના લેખકના
આશયે પ્રતિપરાકાષ્ટા જિભી કરેલ છે અને બીજામાં રહેમાનકુટુંબની
આખી હાલહવાલ કરણ સ્થિતિ બતાવવી હોવાથી તેમના મુખઈક્રિયન
પરનો પડદો જિંચકી તેનું દર્શન કરાવ્યું છે. 'રેડિયમ', 'ઉત્તમ કલાકારો'
અને 'કાળચક્ર' જેવાં નાટકોના કલાવિધાનમાં લેખકનું કૌશલ
દેખાઈ આવે છે. 'રેડિયમ'માં ગામડિયા પાછળના ઝેકટરના શ્રમણ
દરમ્યાન તેના પાત્રનું, પ્રથમ દૃશ્યમાં તેણે પોતાના પ્રત્યક્ષ વર્તનથી
'પાડેલી છાપને તુષ્ટ કરે એવું બનાવરણ, અન્ય પાત્રોના તેને અનુદક્ષીને
કરાતા ઉદ્દગારો દ્વારા કરી, આખરે તેને વેઠવી પડેલી હાલાકી અને
દોડધામ તેના વર્તનના ઘટતા બદલા તરીકે સમજાય એવી છાપ પાડી,
'આખા નાટકને લેખકે મજાની વિનોદિકા (comedy) બનાવેલ છે.

(૫) કાળચક્ર (૬) કારી (૧ બી) રાત (૭) દાટ્ટો અમરો; વેણુનાદ
(૮) પલટાતી સૃષ્ટિ (૯) નં. ૧૮૨૦.

‘ઉત્તમ કલાકારો’માં લીલીની બાની ઘેરાતી જતી માંદગીની ગમગીન ડાયામાં બાળકોની માંદા પડવાની રમતનું સુંદર નિરૂપણ કરી એ રમતમાંના અવસાન સાથે જ વાસ્તવસૃષ્ટિમાં થતા લીલીની બાના અવસાનનો વચ્ચેના જતાવી, બાળકોની નિર્દોષ ગમતની દળતી પ્રસન્નતાને કત્તા કચ્છમાં ઠીક ફેરવી નાખે છે. ખીજાથું હોય તો જેની ખાસી નવલકથા બને તેવા વસ્તુવાળા ‘કાળચક્ર’માં પ્રસ્તાવનાદશ્યમાં બગાલાઈતી રહેમાનને અપાયેલી સજાદના ‘શહેરમાં ગએલા કોઈ સુખી થયા નથી; તું જઈશ તો સુખી થઈશ નહિ’ એ વાક્યમાં નાટકનું પ્રધાન વક્તવ્ય મુચ્ચી દઈ, પછીના ચાર અંકમાં એ સજાદમાં સમાયેલી ચેતવણીને સાચી પડતી બતાવી, ઉપસંહારમાં રહેમાનને એ સજાહને સંભારતો બતાવી, નાટકકારે એક પ્રકારની સુરેખતા સાધી છે.

એકાંકીનો સાંકડો પટ પાત્રોને રમણ માટે મોકળું મેદાન નવલકથા કે ત્રિ-પાંચ-અંકી નાટકની માફક આપતો નથી. પાત્રોનું આખું ચરિત્ર નહિ, પણ નાટકનિર્દિષ્ટ પરિસ્થિતિના પ્રકાશમાં, તેના અનુભાવો દ્વારા વ્યક્ત થઈ શકે તેટલું પાત્રના માનસનું—તેની મનોદશા, મંચન, પરિવર્તનાદિનું—દર્શન જ આપી તેમાં શક્ય, ને તે પણ મુખ્ય પાત્રનું. ગૌણ પાત્રોને તો, ગોપખાલકોએ ગોવર્દનની નીચે પોતાની લાકડીઓનો ટેકો શ્રીકૃષ્ણને મદદ કરવા આપ્યો હતો તેમ, નાટકની મુખ્ય અસર કે હેતુને થોડી મદદ કરી પરવારવાનું હોય છે. રા. અમીનનાં પાત્રો આવી મપાંદાઓ વચ્ચે પણ એકંદરે સારાં ઉપસ્યાં છે. ‘રેડિયમ’માં ડૉક્ટર અને ગામડિયાનું, ‘પલ્લ-દાતી સૃષ્ટિ’માં બાળાનું, ‘ઉત્તમ કલાકારો’માં બાળકોનું, * ‘ધડીતાલ’માં ડોસાનું, ‘કાળી રાત’માં વહેમી દેવેન્દ્રનું, ‘વેલુનાદ’માં ડોશીનું ને તેના

* ધરનાં વડીલોનાં વર્તન ને બેચેનીયાથીમાં જે જુએ તેની ડાખ પોતાના અંતરના કેમેરામાં ઝીલી લઈ મોટિરોની અનુકૃતિ કરી અસપ્રજ્ઞાતપણે બાળકો તેમના પર કેવા કટાક્ષ કરી શકે તે આ નાટક બતાવે છે. જે માટે એક જ નમૂનો બસ થશે, લીલીબાના કીકા પરના રોકનો : ‘હાથ ધોયા વિના લોકો ? બહાર જઈશ ને કોઈ એકા દેખશે તો કહેશે ‘છાકરાની ગા કેવી છે’ !’ (રેડિયમ: પૃ. ૬૨)

દીકરાનું, 'દયાશંકર'માં પ્રભાવતીનું અને 'દાટેલો ગમરો'માં ખેડૂતોનું માનસ તે તે પાત્રોનાં વાણી અને વર્તન દ્વારા સ્પષ્ટ રીતે વ્યક્ત થઈ શક્યું છે. 'ધડીતાલ'માંના ખેડૂત, કારકુન, પંતુશ, એગ્રન્ટ જેવાં, 'રેડિ-યમ'માંના પોલિસ, દુકાનદાર, હોટલમાલિક જેવાં અને 'પલટાતી સૃષ્ટિ'-માંના ઊર્મિલ મા-દીકરો, મદત્તાકાંક્ષી નીલકંઠરાય ને ધમાલિયા ધમલા જેવાં ગૌણ પાત્રો પણ પોતપોતાની લાક્ષણિકતાઓને થોડી પંક્તિઓમાં છતી કરી જાય છે. દુર્દૈવચક્રની કરાલતા આગળ અસહાય જન્તુ જેવાં બની ધક્કેલાતાં લાગે છે તે 'કાળચક્ર'નાં ત્રણે મુખ્ય પાત્રોનેય એકમેકથી વ્યાવર્તક સ્વભાવલક્ષણો સાવ નથી એમ નથી.

કોઈ પણ નાટકકારને અર્ધી સફળતા પોતાના જ પ્રભાવથી છતાં જી આપનાર સંવાદકોશલની છત પણ રા. અમીને પોતાની કૃતિઓમાં બતાવી આપી છે. જેમ પ્રસંગ અને ભાવને તેમ પાત્રોની મનોદશા, સ્વભાવ અને સંસ્કારાદિને પણ અનુરૂપ ભાષા ચોંજવાની શક્તિ તેમણે બતાવી છે. એમની ભાષામાં છે તો સીધું સાદું ગદ્ય, પણ તેમાં છટાદાર વાક્યાપદ્ય ('પલટાતી સૃષ્ટિ', 'વાતો'), મધ્યમ વર્ગના સ્ત્રીપુરુષોની ભાષા ('નં. ૧૮૨૦', 'દયાશંકર'), ગામડાના ખેડૂતોની તળપદી બોલી ('દાટેલો ગમરો', 'વેલુનાદ'), એમ બધા ચરની ભાષાનો ઉપયોગ એક સરખી આસાનીથી એ કરી શક્યા છે. 'વેલુનાદ'માં ડોશી અને તેની સાથે ઊંચે સાહે બોલતા દીકરા ને વહુની ભાષામાં, 'દાટેલો ગમરો'માં લડી પડતા ખેડૂતોના સંવાદમાં, 'ધડીતાલ'માં ડબ્બાના ઉતારઓની જીવંત ભાષામાં 'હિતમ કલાકારો'માં મંદવાડની રમત રમતાં બાળકોની ભાષામાં અને 'નં. ૧૮૨૦'માંના સંવાદમાં ક્રિયાત્મક અભિનયપોષકતા પણ રહેલી છે.

નાટકમાં રા. અમીનનો અભિગમ (approach) એકંદરે વાતો-

* એ બોલી હોય છે ચરોતરી, લેખક ચરોતરના હોવાથી. 'જ'નો 'ર' લખવાની ઉચ્ચારાનુસારી જોડણી (Phonetic spelling)—દા. ત. 'આનાવારી' (રેડિયમ), 'આડીવોરો' ને 'ઉતાવરા' (કાળચક્ર ૫. રાં, ૩૨), 'પિત્તર' (વેલુનાદ)—પણ લેખકના ચરોતરીપણાની આડી ખાય છે.

કારનો છે એમ, તેમનાં 'દયાશંકર', 'કાળી રાત' ને 'કાળચક્ર' જેવાં નાટક વાર્તાઓ પરથી બનાવેલાં છે અને કેટલાંક નાટકો વાર્તા તરીકે ઠીક લાગે તેવાં છે તે પરથી, માનવાનું મન ચાપ છે (ને આમેય ટૂંકી વાર્તા અને એકાંકી નાટક કે નાટિકા વચ્ચે ધ્યેય, સ્વરૂપ, સામગ્રી ઈત્યાદિ દૃષ્ટિએ કયાં ઝાઝું અંતર છે? એથી જ લેખક નાટકમાંથી વાર્તા ને વાર્તામાંથી નાટકના લેખન પર સરળતાથી વળી શક્યા હશે ને?) પણ તેના કરતાંય વધુ તો રંગભૂમિ પર કાયમ તેમની નજર હોવાનું તેમનાં નાટકો કહી આપે છે. વસ્તુની પસંદગીમાં અને પછી એના નાટ્યવિધાનમાં, રંગભૂમિ પરના પ્રયોગ વેળા એ કેવુક શોભે એનો ખ્યાલ એમને સતત રહ્યો જણાય છે. એની સાળિની આપશે (૧) 'રેડિયમ' માંની આગળ ગામડિયો ને પાછળ ડૉક્ટર એવી દોડદોડની, જેમાં પોલિસ, દુકાનદાર, હોટલમોય, હોટલમાલિક, રમકડાંની રેંદડીવાળો, ટેક્સી ડ્રાઇવર, યુવતીઓ આદિ વિધવિધ પોશાક, લાપા ને માનસવાળાં પાત્રો આવે છે એવી, સીનેમા જેવી ત્વરિત દસ્તાવેશ; (૨) 'ધડીતાલ'માંનાં ખેડૂત, એજન્ટ, પંતુછ, કારકુન જેવાં પાત્રો ને તેમના ઉદ્ગારો; (૩) 'હિતમ કલાકારો'માં ખાળકોની રમતનો નાટકમાંના નાટક જેવો પ્રયોગ; (૪) 'કાળચક્ર'માં લાંબા જીવનપટનો, તેમાંની જૂજવી પણ મહત્ત્વની પરિસ્થિતિઓનાં ચિત્રો ક્રમશઃ આપતા જઈને, સળંગસૂત્રી ખ્યાલ આપવા મથતી દૃશ્ય નાટક કે સીનેમાની રીત; (૫) 'પલટાતી સૃષ્ટિ'માંનું ધમલાતું પાત્ર અને અંતનું તંગ વાતાવરણ; (૬) 'વેલુનાદ'માં ઝાકણોનાં પ્રત્યક્ષ દેખાતાં પાત્રો અને 'દાટેલો ગગરો'માં ખેડૂતમાં આવતો ભૂતનો આવેશ; (૭) જ્યાં નાટકોમાં આવતું રંગભૂમિ પર બતાવી શકાય એવું કંઈક કાર્ય (action); અને (૮) જ્યાં નાટકોમાં આખરનો પડો પડે તે વખતનાં દર્શ્યો.

પણ અભિનયપ્રયોગની અનુકૂલતા પર લેખકની નજર રહેવાને લીધે નાટકોને દૃશ્યતાનો કેટલોક લાભ થયો તેમ થોડો હાનિ પણ થઈ છે. દૃશ્યતાને સદે એવા રમૂજ કે કરુણ પ્રસંગો એવા પ્રસંગોને ખાતર જ.

આથી લેખકની વરણીમાં આવ્યા છે અને નાટકદ્વારા ધ્વનિત કરવાના જીવનરહસ્ય પર ઓછું લક્ષ રાખ્યું છે. એમની વિનોદિકાઓની રમૂજ કે વિપાદિકાઓમાંનો કરણ રસ ધણીવાર પાત્રગત નહિ પણ પરિસ્થિતિગત હોય છે. કરુણાન્ત નાટકોમાં એક ‘કાળચક્ર’ સિવાય બધામાં અન્તે મૃત્યુ આણવું જ જોઈએ એવું વલણ પણ કર્તાનું ચર્ચિત્વ છે તે એનાથી થોડી દૃશ્ય અસર લાવવાને લોભે જ. ‘ઘડીતાલ’, ‘પલ્લટાતી સૃષ્ટિ’, ‘દયારાંકર’, ‘કાળી રાત’, અને ‘વેણુનાદ’ જેવાં નાટકોમાં લવાયેલાં મૃત્યુ નાલમેસિયાં ને આવી અસર (effect) ઉપગમવાની સ્પર્શી યુક્તિનાં કળાર્પ બની ગયાં છે. પરિણામે તત્ત્વજન્ય કરુણ આપણને આઘાત કરે છે પણ સંતોષ આપતો નથી. માણસ જેવા માણસને થોડી અસર તાકીને ભારી નાખવું એ યોગ્ય નથી. એવી કરુણ ઘટનાઓ પ્રેક્ષકો-વાચકોને બધી રીતે દુઃખદ તો ય ઉચિત અને અનિવાર્ય લાગવી જોઈએ. ઉપરનિર્દિષ્ટ કરુણાન્ત નાટકોમાંનાં મૃત્યુ સાથે અનિવાર્ય જ હતાં એમ લાગતું નથી. ‘કાળી રાત’નો નાયક તો મગજમાં ધૂમાતી ઈર્ષ્યા ને વહેમથી પોતાની પત્ની અને નોકરને ગોળીબારથી ભારી પાછી પોતે આત્મહત્યા કરી જાણે ઓથેલોની હરીફાઈ કરે છે ! એ નાટકમાં તથા ‘દયારાંકર’માં જેનાં પરથી કર્તાએ આ નાટકો બનાવ્યાં છે તે તેમની મૂળ વાર્તાઓમાંના અન્ત ખુશીથી ચાલી શકત.

‘ઘડીતાલ’માં ડોસાના મૃત્યુનો પ્રસંગ ડગ્ગામાંના ઉતાડોને તેમ આપણનેય સમસમાવી દે તેવો કારણ છે. પણ એની કરુણા બનાવ પૂરતી જ ❑ અને ડોસાની હત્યાનો દોષ ચોંટે છે પેલા ખેડૂતની આબરહરી સલાહને* અને અધખુલ્લા રહેલા બારણાથી થએલા અકરમાતને શિર.

* જાણે એ બધા ઉતાડોને શિક્ષા કરવા ને બાંધપાક શીખવવા ડોસાનું મૃત્યુ યોગ્ય હોય તેમ ! આ જ દૃષ્ટિથી ‘પલ્લટાતી સૃષ્ટિ’માં બાળાને શિક્ષા તરીકે ‘જયકૃષ્ણનું’ મૃત્યુ, ‘દયારાંકર’માં પ્રભાવતીને શિક્ષા તરીકે દયારાંકરનું, ‘વેણુનાદ’માં દીકરાને શિક્ષા તરીકે ડોશીનું મૃત્યુ, ‘કાળી રાત’માં દેવેન્દ્રને શિક્ષા તરીકે પત્ની ને નોકરનાં ખૂન ને પોતાનો આપઘાત યોગ્ય હોવાનું સમજાય.

ધીમી પડી ગાડી પૂલ વટાવતી હોય ત્યાં લગી ડોસાના દિલમાં પ્રાણ-
હાનિને લયે ઊતરવું કે નહિ તેની મયામય રહી, પણ પૂલ પૂરો થવા
આવતાં ને ગાડીની ઝડપ વધવી શરૂ થતાં, ધડીતાલ (=મરણધડીયે પહેંચિલી)
એવી પોતાની પુત્રીને અંતઃકડીએ મળી તો લેવું જ એ ઇચ્છાએ—
એના પુત્રીપ્રેમે—એના મરણભય પર વિજય મેળવી લઈ તેની પાસે નિશ્ચય
કરાવી નાખી તેવું પોતાનું ધડીતાલ આણ્યું : આવું નિરૂપણ જે થયું હોત
તો, આત્મરક્ષાથીય અલગતર અનેકા પુત્રીરનેહથી નીપજતા મૃત્યુમાં એક
પ્રકારની સાર્થતા અને ગૌરવ આવી એ ગમખવાર ધટના સાચી કરુણ-
ગંભીર ‘ટ્રેજેડી’ બનત. નાટકકારે જે આમ જ ધાયું હોય તો એમનું
છગિત સ્ફુટ અક્ષરાવતાર પાખી શક્યું નથી એમ કહેવું જોઈશે ઉતાડ્યો.
ધડીક તાલ (=ગમન, મળ) કરવા ગયા પણ તેમની મનઝે ડોસાનો
જીવ લીધો એમ બતાવવું જ તેમણે ધાયું હોય એમ વધુ લાગે છે.
આને લીધે એક છાપ એ પણ પડે છે કે નાટકકાર શોકાન્ત રચનાઓના
કરતાં દળવી વિનોદિકાઓ—‘રેડિયમ’, ‘વાર્તા’, ‘નં. ૧૮૨૦’ જેવી—માં
વધુ ફાવ્યા છે, જે કે તેમાંય અસર કે તખ્તાસાયકી માટે સ્વાભાવિક-
તાનો કયાંક કયાંક ભોગ નથી અપાયો એમ નથી. અધું સ્વાભાવિક
અને પ્રતીતિકર લાગે એવી પ્રસંગયોજના; એવું તેવું નિરૂપણ અને નાટકના
દળવા યા ગંભીર અન્તઃપાળી એવી પરાકાષ્ઠાની વધુ સાધના રા. અમીને
કરવાની રહે છે જ.

અસર લાવવા માટે જ એનો પ્રયોગ થયો હોવાની છાપ તો થ ખસી શકશે
નહિ. થમદેવને તરફી આપ્યા વિના પણ પૂરેપૂરી કરુણ ઘેરી અસર ન લાવી
શકાય કંઈ, ‘કાળચક્ર’ની માફક ? (જે કે તે નાટકમાં પણ, શહેરી જીવને
ભાગી નાખેલાં માનવીઓને પરિસ્થિતિનાં જંતુ બની એ જ ગરરિયા જીવનમાં
સંગઠતા રહેવાની લાચારી અને નિરાશા અનુભવતાં બતાવવાને બદલે, તેમને
પાછાં ગ મહે જઈ નવો અવતાર શરૂ કરવાને નિશ્ચય કરતાં બતાવ્યાં હોત,
તો એ હેતુદક્ષી નાટકમાનો ઉદ્દેશ અક્ષત રાખીને પણ આરાવાદી અન્ત
લાવી શકાત ખરો.)

છેલ્લો પશુ મહત્વનો મુદ્દો. રા. અમીનને એકાંકી ને લઘુ નાટકના બાલ સ્વરૂપ પર હાથ બેઠો છે, પણ તેમાં ઉપાદાનમૂલ અંતરંગ સામગ્રી દ્વારા વ્યક્ત થતું જીવનનું દર્શન અને નિરૂપણ કેટલું, એનો વિચાર કરતાં એમ લાગે છે કે તેમની નજર બહુધા જીવનની બાલ સપાટી પરનાં કોતુકો જોવા પર જ દરી છે, તેના અંતરનજ સુધી પહોંચી તેને સ્પર્શી આવતી નથી. ખાસણના કાણા કે તડની અડોઅડ આંખને રાખી તેમાંથી જોતાં સામેના ઘણા દિગ્વકાશ અને તેમાં રહેલી વસ્તુઓનું દર્શન થઈ શકે છે, તેમ એકાંકી નાટક કે નાટિકાના લઘુ સ્વરૂપમાંથી પણ જીવનદર્શન થવું જોઈએ. ખરી રીતે નાટક તો કલા અને જીવનનું સંગમતીર્થ છે. કયાક ગૌરવ (magnitude) વાળું કે સસાર (significant) વસ્તુ નાટકના ઉપાદાન તરીકે વાપરીને તે દ્વારા કથુંક જીવનરહસ્ય કથાય નહિ તો નાટકના બાલ કલાવિધાનનો એકેએ હાઠ બાંડી અસર કરી શકે નહિ. 'ઉત્તમ કલાકારો' અને 'કાળચક્ર' જેવાં નાટકોને એક બાજુ રાખીએ તો આ લેખકનાં બીજાં ઘણાં નાટકો, એક અમેરિકન લેખકની ટીકા—'It often seems to me, in reading or witnessing the one-act plays which get published or produced, that their chief fault is insignificance'—માંથી બચી શકશે નહિ. આ અગૌરવ નાટકમાં કેમ આવે તે સમજવા 'પ્રસિદ્ધ અમેરિકન એકાંકી-નાટકકાર પર્સિવલ વાઈલ્ડના શબ્દો કામ લાગે તેવા છે :

'Life is a great organism. Situation without the background of life, without regard to the multiple secondary situations, which entangle themselves in any one that may be cited, results inevitably in cheap, one-dimensional, writing. The majority of the newspaper comic strips illustrate the dramatic situation which lacks

complication, hence can produce neither the semblance of life, nor a powerful, lasting effect.’^૨

આ શબ્દોમાંથી મળતી શીખ રા. અમીન જેવા આપણા નાટ્ય-સાધકોએ ખાસ લક્ષમાં લેવા જેવી છે.

રા. અમીન હવે વાર્તા અને નવલકથા તરફ વળ્યા છે. ભને વળ્યા. પણ તેને લીધે નાટક પરથી પોતાનો હાથ તેઓ ઉઠાવી લે એ નહિ ચાલે. અત્યારસુધીની નાટ્યરચનાઓમાં એમણે જે શક્તિખીન્ને બતાવેલ છે તેની પરિપૂર્ણ સિદ્ધિ તેમણે બતાવવી પડશે. સહેલાણીની રીતે થોડા વખત નાટક સાથે રમત રમી, પછી એને કાણુ ઓળખે જ છે કરી ભૂલી જવાથી આપણા સાહિત્યનું એ ગરીબકું અંગ માતળર નહિ થાય. એની તો એકનિષ્ઠ ઉપાસના જ કેટલાક ખંતીલા અને એને માટે વૃત્તિ અને શક્તિવાળા લેખકોએ કરવી જોઈશે.



— ગુજરાતી નાટકસાહિત્યનું રેખાદર્શન

ગુજરાતી નાટકનો ઇતિહાસ બહુ લાંબો નથી. ગુજરાતી નાટકની ઉંમર અત્યારે પૂરાં સો વર્ષનીય થઈ નથી. અંગ્રેજોના આગમન અને તેમણે સ્થાપેલા ડેળવણીતંત્ર પછી, અંગ્રેજ સાહિત્યની તેમ નવા જમાનાની અસરને પરિણામે સાહિત્યના વાદન તરીકે ગદ્ય પ્રચલિત અને પ્રતિષ્ઠિત બન્યું, ત્યારપછી જેમ નવલકથા, ચરિત્ર, નિબંધ, વાર્તા આદિ સાહિત્ય-પ્રકારોના ખેડાણનો પ્રારંભ થયો તેમ નાટકનો પણ પ્રારંભ થયો છે એ હકીકત છે. આપણા ગુજરાતી નાટકની જ નહિ, બંગાળી, મરાઠી ને હિંદી નાટકની પણ આ જ કથા છે. દલપતરામકૃત 'લક્ષ્મી નાટક' સાહિત્ય અને નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ જેવું તેવું પણ સમયદૃષ્ટિએ પહેલું ગણાવા પાત્ર ગુજરાતી નાટક.

પ્રેમાનંદનાં નાટકો

'એમ કેમ? પ્રેમાનંદનાં નાટકો છે ને?' એવો પ્રશ્ન અત્રં અપેક્ષાય છે ખરો, પણ એ ઉપલા નિબંધને બાધા કરે એટલો સખળ નથી. કારણ, વડોદરાની હવે અસ્તંગત 'પ્રાચીન કાવ્યભાળા'ના સંપાદકોએ પ્રેમાનંદનાં કહી એ માળામાં ઈ. સ. ૧૮૯૧-૯૨ માં છપાવેલાં 'રોપદર્શિકા સત્યભામા-ખ્યાન' અને 'પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન' અને ઈ. સ. ૧૮૯૪-૯૫માં છપાવેલ 'તપત્યાખ્યાન' એ નાટકો પ્રેમાનંદનાં હોય નહિ એવી તેના પ્રકાશનકાળમાં જ મણિલાલ દ્વિવેદી અને રાજારામ શાસ્ત્રી જેવા ઠેટલાકને ઊપજેલી શંકા, ઈ. સ. ૧૯૦૬માં ત્રીજી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદમાં રજૂ કરેલા 'કવિ પ્રેમાનંદનાં નાટકો' એ નિબંધમાં નરસિંહરાવે કરેલી

ચચો પછી મળખૂત બનતી જઈ, એ નાટકત્રય પ્રેમાનંદનું નહિ પણ અર્વાચીન છે એમ કેશવલાલ ધ્રુવ, છોટાલાલ ભટ્ટ, અંબાઈદાસ પટેલ, અંબાલાલ જનની અને 'પ્રેમાનંદનાં જ નાટકો'ના લેખક મટુભાઈ કંટાવાળાની સામી શ્રદ્ધા અને બચાવની દલીલો છતાં, હવે તો સિદ્ધ થઈ ચૂક્યું છે. એ ચચોરૂપદ નાટકો જે પ્રેમાનંદનાં જ હોય તો આપણા સાહિત્યને એ સૈકાથી વધુ વખત પહેલાં નાટક રાજ કરવાનું બહુમાન ખાટવાનો લહાવો મળે ખરો, પણ દુર્ભાગ્યે એ નાટકો પોતે જ એની વિરૂદ્ધ જાય છે. એને વિશે પ્રેમાનંદ પછીના ગાળામાં કયાંય ઉલ્લેખ નથી. પ્રેમાનંદની પહેલાં તેમ પછી ચર્ચાનાં વર્ષો સુધી ગુજરાતીમાં નાટકની રચના દષ્ટિગોચર થતી નથી.^૧ પ્રેમાનંદ જે એક મોટા શિષ્યમંડળનો આચાર્ય હતો તો નાટક જેવી વિશિષ્ટ રચનાના તેના પ્રયોગનું તેના શિષ્યો વડે ઠીક અનુસરણ થઈ તેની પ્રશ્નાંકિકા ચાલુ રહેવી જોઈતી હતી, જેમ થયું નથી. આ સ્થિતિમાં એ નાટકો 'એકાએક પ્રકાશમાં આવ્યાં' એનું સમાધાન કરે તેવી સામગ્રીય મળી નથી. આ નાટકોની હસ્તપ્રતો મળતી નથી, અને પ્રેમાનંદશિષ્ય વીરજીએ લખેલી કહેવાતી પ્રત તથા તેના પરથી ભેદી અને શંકાજનક રીતે તૈયાર થએલી પ્રેસનકલ, તેમ કરવાની માગણીઓ થયા છતાં, આજ સુધી જાહેરમાં મૂકાઈ નથી નાટકોનો કર્તા નાટ્યશાસ્ત્ર, સંસ્કૃત નાટકનાટિકાઓ અને કૃત્રિમ તો કૃત્રિમ પ્રાકૃત લખવા જેટલા એના જ્ઞાનથી પરિચિત લાગે છે. આખ્યાનકાર પ્રેમાનંદની વિદ્વતા પુરાણોના જ્ઞાનથી આગળ

(૧) પ્રેમાનંદના પુત્ર વલ્લભના 'માતૃતિવિજય' નાટકનો એક પ્રવેશ 'સાહિત્ય' માસિકના જાન્યુઆરી, ૧૯૧૯, ના અંકમાં છપાવાયો છે. પણ વલ્લભ જ હવે કલ્પિત કરતો જાય છે, અને તેની કૃતિઓનું કર્તૃત્વ પ્રેમાનંદનાં નાટકોના કર્તાને જ અપાય છે. પછીના સમયમાં તો દયારામના બે સંવાદ— 'બ્રાહ્મણસક્ત સંવાદ' તથા 'મનમતિસંવાદ'—મળે છે. એ છે માત્ર પદ્યમય સંવાદ, છતાં દયારામ એને નાટક કહી બોળવાયે છે! પ્રેમાનંદ પછી સવા સૈકા બાદ જન્મેલા દયારામનો નાટક માટેનો ખ્યાલ આવો! એ જ પ્રેમાનંદનાં કહેવાતાં નાટકોની પ્રાચીનતાને તોડી પાડે છે.

ગએલી હોવાનું' માની શકાય તેમ નથી. નાટ્યશાસ્ત્રના નિયમો અક્ષરશઃ પાળવાની પ્રતિજ્ઞાથી લખાયેલાં લાગતાં આ નાટકોમાં અર્વાચીન રંગભૂમિને અપેક્ષિત પ્રવેશયોજના છે, જ્યારે નાટ્યસર્જનને માટે સામાન્ય રીતે અપેક્ષિત રંગભૂમિ પ્રેમાનંદના કાળમાં હતી નહિ. આ બધા બાહ્ય પ્રમાણોને આ નાટકોમાંથી તારવાનાં આંતર પ્રમાણો પણ સંખળ ટેકા આપે છે. એમાંના ગદ્યનું પોત, શબ્દશૃંગાર, ને વાક્ય રચનાનો મરોડ પ્રેમાનંદી નથી. તેની અસંદિગ્ધ મનાયેલી કૃતિઓમાં જણાતી ભાષા, શૈલી તથા અંદર વ્યક્ત થએલ મનોવલણો કે જીવનદષ્ટિ સંબંધી પ્રેમાનંદની વ્યક્તિતા અહીં દેખાતી નથી. 'આધુનિક સંસ્કૃતમય ગુજરાતીની અતિભક્તિમાં' ધડાયેલા લાગતા શબ્દો. પહેલાંની નહિ પણ અર્વાચીન ગુજરાતીને પરિચિત એવા ફારસી અને મરાઠી શબ્દોની બહુલતા, અંગ્રેજી લખનાં વચનો ને શબ્દો, 'પરેડ' જેવો અંગ્રેજી શબ્દ, વિદેશી કહેવતો, મજલસ શાસ્ત્રીકૃત 'ઉત્સર્ગભાણા' (૧૮૭૦) જોવાની અસર વ્યક્ત કરતી ફેટલી કહેવતો, પ્રાસ કે અન્તર્યમકવાળું (કેશવલાલ મુવ જેવા પ્રેમાનંદભક્તનેય કૃત્રિમ કહેવું પડેલું) ગદ્ય, એ બધી બાબતો નાટકોની ભાષાની અર્વાચીનતાની સૂચક છે. પ્રેમાનંદની અસંદિગ્ધ મનાયેલ આખ્યાનકૃતિઓમાં થયેલા દેશીઓના ઉપયોગને સ્થાને આ નાટકોમાં થએલો સંસ્કૃત અક્ષરભેજ વૃત્તોનો ઉપયોગ, પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોમાં આરંભમાં ગણપતિ ને સરસ્વતીની સ્તુતિ હોય છે તેનાથી જુદું નાટકોની નાન્દીમાં થએલી શંકરની સ્તુતિ, 'તપત્યાખ્યાન'માંની જેને ભરતમુનિ મંજૂર ન કરે એવી તેમ જ પ્રેમાનંદની રસિકતાનેય વિરોધી ગ્રામ્ય શંગારચોટાઓ, ત્રણે નાટકની પ્રસ્તાવના તથા ભરતવાક્યમાં વ્યક્ત થએલો 'શુ' યાં પેસા ચાર'ના આક્ષેપને ધોવા મથતો ગુજરાતી ભાષાના ઉત્કર્ષનો અર્વાચીન લાગતો અભિલાષ, અંતિહાસિક કાલવિરોધ આવે એવી બે ત્રણ બાબતો, તથા 'તપત્યાખ્યાન' અને 'પાંચાલીપ્રસન્નાખ્યાન'માંનાં

(૨) નરસિંહરાવ: 'કવિ પ્રેમાનંદનાં નાટકો'

(૩) 'તપત્યાખ્યાન.'

અર્વાચીન રંગભૂમિ પર આવતાં નાટ્યમુજરાનાં દૃશ્યોની અપેક્ષા સંતોષવા રજૂ થએલાં નાટ્યદષ્ટિએ બિનજરૂરી નૃત્યો—આ સર્વ બાબતો પણ પ્રેમાનંદના કૃતંત્વની વિરુદ્ધ જઈ ચર્ચાવિષય નાટકોને તે પ્રગટ થયાં તે કાળની અર્વાચીન કૃતિઓ દરાવે છે. ૪

(૪) એ નાટકો પ્રેમાનંદનાં નહિ, ત્યારે કોનાં રચેલાં હશે? લાપાલિમાનનેા જુરેરો તેમજ નાટકકારના ખાસ શબ્દ-ચાકચ-પ્રયોગો કહેવતો તથા અર્વાચીન લાગતાં રૂપો ને શબ્દો વદ્યકની કૃતિઓમાંય મળે છે, પ્રાકૃત ગામડી બોલીનેા શોખ વદ્યકનેય (જુઓ મિત્રવર્માખ્યાન) છે, કાબ્ય ને નાટક મટિ ‘આખ્યાન’ શબ્દ વાપરવાનો બચાવ પણ તેણે કર્યો છે, વસ્તુ મહાબારતના ખૂણામાંથી પસંદ કરવાની નાટકકારની રીત વદ્યકની પણ છે, આવા આવાં સારથોથી દોરવાઈ શ. ડોલરરાય માંકડે પ્રેમાનંદનાં નાટકોનેા કર્તા વદ્યક હશે એવું અનુમાન લહેર કર્યું હતું. (‘એ ત્રણ નાટકો’: ૭ મી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનેા હેવાલ; તેમજ ‘પુરાતત્વ,’ ૧૯૮૦, આપાડ અક). પણ વદ્યક નામ બનાવટી છે, કદાચ એ નામનેા પ્રેમાનંદપુત્ર કોઈ હોય જ નહિ, અને વદ્યકનાં આખ્યાનો તથા ‘મારતિવિજય’ નાટક, અને પ્રેમાનંદના નાટકો તથા ‘માર્ક ડેયપુરાણ,’ ‘ઋષ્યશૃંગાખ્યાન,’ ‘દ્રૌપદીહરણ,’ ‘અષ્ટાવકાખ્યાન’ જેવાં આખ્યાનો એ પુત્રપિતાના નહિ પણ કોઈ એક લેખક કે લેખકમંડળીનાં હોય, એમ અત્યારે હિ મતભેર કહ્યારાય છે.

એ લેખક કોણ હશે? જુદા જુદાં કારણે હરિલાલ હ. કુવ, કેરાવલાલ હ. કુવ, નાપારાંકર શાસ્ત્રી અને હોટાલાલ નરભેરામ ભટ્ટ પર આ વિષયના ચર્ચાકારોની શંકા મઈ છે અને કોઈએ આમાંથી એકનુ, કોઈએ બીજાનુ, એમ નામ સૂચવ્યાં છે પણ એમાંથી કોઈએ જીવતાં કશું કહ્યું નથી, ને હવે જવાબ આપી શકે તેમ રહ્યું નથી, એટલે જે કઈ ભેદ હશે તે એના બજાકર કે કરનારની સાથે જ ગયો છે. એટલું સિદ્ધ કે પ્રેમાનંદનાં નાટકોનેા હજી સુધી જેની પૂરી બાળ લાગી નથી એવો અજ્ઞાત લેખક છે કોઈ અર્વાચીન, અને ‘એ નાટકો છે સસ્કૃત નાટકની અસરનાં સીધાં પરિણામ જેવાં. નરસિંહરાવે પોતાની ચર્ચાને અન્તે જે કહ્યું છે કે “.....એ અનુમાન ખડુ કરે તો આ નાટકો પ્રેમાનંદનાં નહિ, પણ કોઈ આધુનિક વિદ્વાનના હાથનાં છે એમજ માનવું પડશે. શાસ્ત્રીવર્ગની ચદ્ધતિના જ્ઞાનવાળો, તેમ જ પાશ્ચાત્ય સંસ્કારવાળો એ લેખક હોવો જોઈએ હેમાં સંશય નથી.” તેને આપણી ચર્ચાનાય સમાસિવાક્ય તરીકે વાપરીએ તો ચાલશે..

સંસ્કૃત નાટકો

તો શું ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના પ્રારંભ સુધી નાટક ગુજરાતી ભાષાને અજ્ઞપ્યું રહ્યું તેમ ગુજરાતને પણ અજ્ઞપ્યું ને અમાપ્યું રહ્યું હશે? હેક એમ નથી. વિક્રમના બારમા અને તેરમા શતકમાં 'કણ્વસુંદરી,' 'નલવિલાસ' આદિ રામચંદ્ર મૂરતિના અગિયાર નાટકો, 'મોહરાજપરાજય,' 'પાર્શ્વપરાક્રમઆયોગ,' 'દ્રૌપદીસ્વયંવર,' 'ઉસ્લાધ-રાધવ,' 'હમ્મીરમહમદન,' અને 'દ્વતાંગદ' જેવાં ધણાં પાશ્ચાત્ય, પૌરાણિક ને ઐતિહાસિક નાટકો લખાયાં છે. લખાયાં છે એટલું જ નહિ, ભજવાયાં પણ છે, એમ કહેવાને નેમની પ્રસ્તાવનાઓનો આધાર છે. રામરાયો કે ધનિકાના આશ્રયથી દેવોની જયંતી, વસંતોત્સવ, યાત્રામહોત્સવ, રામના વિજયોત્સવ જેવા ઉત્સવો કે પર્વોને પ્રસંગે ગામના ચોકચોગાનમાં, દેવમંદિરોના પટાંગણમાં ને ક્યારેક રાજમદાલયમાં તત્કાળ ઊભી કરવામાં આવેલ ખુશી રંગભૂમિ પર તેમાંનાં ધણાં ભજવાયાં હશે. પણ એ નાટકો લખાયેલાં હતાં તો સંસ્કૃતમાં. એ ભજવાયાં કહેવાય છે તો એમાંની સંસ્કૃત ભાષા તેના પ્રેક્ષકોને બહુ નહીં નહિ હોય એમ લાગે છે. કંઈ નહિ તો, રાજદરબારીઓ તેમજ સમાજના ઉપજ્ઞા-સંસ્કારી અને ધનિક-વર્ગનાં કામ પૂરતું સંસ્કૃત જ્ઞાન આપણે ધારી લેવું જોઈએ.

ભવાર્થ : ગુજરાતનું લોકનાટ્ય

એ નાટકો એક તો સંસ્કૃત, અને તેનું અભિનયન પણ ઉપરની માહિતી અનુસાર નિત્યનું કે નિયમિત નહિ, પણ નૈમિત્તિક,^૧ એટલે કે વરસમાં એકાદ બે વખત પૂરતું જ. વિદ્વાનોના એક મનોરંજનપ્રકારથી વિશેષ ધંધાદારી કલા તરીકે નાટકનો સાવંત્રિક પ્રચાર તે કાળે જાઓ

(૫) એમાંથી જેટલાને વિશે માહિતી ઉપલબ્ધ છે તેટલાંની સંપૂર્ણ ચાટી માટે જુઓ 'ગુજરાતનાં સંસ્કૃત નાટકો' એ રા. ભોગીલાલ સાહેબરાને લેખ. ('ગુજરાત સાહિત્ય સભાની કાર્યવહી ૧૯૪૧-૪૨')

(૬) અને એ રીતે જેવાં સંસ્કૃત નાટકોના સમગ્ર સાહિત્યને માટે પણ આમ જ દલી શકાય તેમ છે. માટે જ કદાચ સંખ્યામાં ઓછાં હશે.

થયો હોય એમ લાગતું નથી. આવાં સંસ્કૃત નાટકો તે કાળના ગુજરાતનો આમ નહિ પણ ખાસ વર્ગના નાટ્યપ્રકાર આથી ગણાય. લોકસામાન્યનો એની ભાષામાં લખાતો ભજવાતો નાટ્યપ્રકાર તો એ નહિ. એ કયો હશે ? ન હોય એમ તો ન બને. માનવીની રંજનલાક્ષણિકતા પોતાનો કર તો હરેક દેશમાં હરેક કાળમાં માગતી આવી છે. આમ હોવાથી નાટક જેવી સામૂહિક આનંદ ભોગવવાની કલાનો પોતાને ફાયદો કાઢીપાડો પ્રકાર પ્રત્યેક દેશમાં જનસામાન્યે પોતાની રીતે બોળી લીધો છે. એવા પ્રકારને શિષ્ટ નામ આપવું હોય તો લોકનાટ્ય કહેવાય. આપણા દેશની જ વાત કરીએ તો ધણાખરા પ્રાન્તોને પોતાનું આવું લોકનાટ્ય હતું જેણે, મધ્યકાલીન સમયથી માંડી પદ્મનિસરતું નાટકસાહિત્ય લખાવું ને ભજવાવું શરૂ થયું ત્યાં સુધી, એટલે કે અર્વાચીન સમય સુધી, લોકોના અમુક વર્ગની અભિનયપદ્ધતિને અને બાકીના સમૂહની રંજનાપેક્ષાને પોતાની રીતે સતોધો છે. બંગાળ-ઓરિસામાં જેમ જત્રાએ, ઉત્તર પ્રદેશમાં સંયુક્ત પ્રતિમાં રામલીલાએ, પંજાબમાં રામલીલા અને સાગે, મથુરા-વૃંદાવન તરફ તેમજ ગુજરાતમાં રાસધારીઓની મંડળીઓના ખેત્રે, મહારાષ્ટ્રમાં લક્ષિત અને દશાવતારના સોગે, અને મલખાર પ્રદેશમાં કથકલિએ, તેમ ગુજરાતમાં ભવાઈએ આ કાર્ય બળબળું છે. જત્રા, રામલીલા આદિ જેમ તે તે પ્રાન્તનાં લોકનાટ્ય છે, તેમ ભવાઈ એ ગુજરાતનું લોકનાટ્ય છે.

‘ભવાઈ’ શબ્દને રા. જયશંકરે ‘ભવ-વહી’ એટલે ‘જળનનું’

(૭) સરખાવો ‘ન મહર્ષિ ધરમાંદી કુણુ માત્ર. નારિક ભર્ષ જેવા જાત્ર;’ (૩-૪૫) અને ‘ચુદૃઈ મહર્ષિ જોણાં જાત્ર, ચુદૃઈ નાચિ નવશાં પાત્ર;’ (૮-૧૦૪) એ જે ‘વિમળ પ્રબંધ’ (સંવત ૧૫૮૪) માંની તેમજ ‘આચર ત્યાં ભવર લસી’ એ બાળીની પદ્યિતોમાંનો ‘જત્ર-જવર’નો ગુજરાતી પ્રયોગ. એ ‘જત્ર’ તે ભવાઈના ખેત્ર, ગુજરાતની ‘જત્રા’ સંસ્કૃત નાટકોની ઘણી પ્રસ્તાવનાઓમાં દેખાતો ‘યાત્રામહોત્સવ’ શબ્દ આ ‘જત્રા’-(યાત્રા)નો સંબંધી છે.

(૮) એટલે સ્વામ-વેશ. ભવાઈના દરેક ખેત્રને પણ ‘વેશ’ કહેવામાં આવે છે એ બહુવા જેવું છે.

જન્મા-ઉદાર પામું એવો અર્થ કરી સમજાવેલ છે. એના કરતાં 'ભવ' એટલે સંસાર પરથી સંસારલીલાનું અનુકરણ તે ભવાઈ એમ માનવું વધુ ઠીક છે.' ડૉ. હરિલાલ ધ્રુવે મત્ત (શંકર) અને માવ (નટ) પરથી 'ભવાઈ' શબ્દની ઉત્પત્તિ કર્ણી છે.^{૧૦} નરસિંહરાવે આમાંની પહેલી વ્યુત્પત્તિને કૃત્રિમ કહી, બીજી પરત્વે સૂત્રધારને કરાતા માનવાચક સંબોધન સિવાય માવ નો 'નટ' એવો અર્થ થતો નથી એમ કહી શંકા ખતાવી છે, અને પોતે પ્રથમ 'ભવાઈ' અને પછી તેના પરથી તેના ભજવૈયા તે 'ભવૈયા' એ શબ્દ ધડાયો હોવાનો સંભવ વિશેષ માન્યો છે.^{૧૧} પણ રા. ડોહરરાય માંકડના ખતાવ્યા પ્રમાણે^{૧૨} ભાવનો 'નટ' એવો અર્થ કરવાને નાટ્યશાસ્ત્ર અને કોષનો સ્પષ્ટ આધાર છે, એટલે 'ભવાઈ'ને 'ભવાઈયા-ભવૈયા' શબ્દો માવ (=નટ) પરથી આવ્યા હોવાનો હરિલાલ ધ્રુવનો તર્ક સાચો લાગે છે. ભવાઈનો શક્તિપૂર્ણ સાથે થોડો સંબંધ હોવાનું ભવાયાઓનો જ 'ચાચર ત્યાં જાગર ભક્તી' એ ઉક્તિ પરથી, તેમજ નવરાત્રમાં અંબાજીની આગળ તેમ બીજે ભવાઈ યાય^{૧૩} એવો નિયમ હજી સુધી પળાઈ રહ્યો છે તે પરથી, સમજાય છે. નારીસ્વાંગ સજીને ભગવતીપ્રીત્યય કરાતા નાટ્યાલિનયનું દેવીભક્તોમાં ઠીક માહાત્મ્ય મનાયું છે. આ પરથી એક તર્ક એવો પણ ન કરાય કે 'ભવાઈ' શબ્દ 'ભગવતીયજન' પરથી, 'ગર્ભદીપ'નો 'દીપ' જોડી જઈ 'ગર્ભ' પરથી 'ગરબો' થયો છે તે પ્રમાણે, પાછળથી યજન કે પૂજા જેવો શબ્દ જોડી ને આગલામાં સમાઈ જઈ ભગવતી-ભવવઈ-ભવાઈ એવા કોઈ કંમે, બિતરી આવ્યો હશે ?

(૯) રંગભૂમિ પરિપદ-(૧૯૩૭) વેળા આપેલું ભાષણ : 'ભવાઈ અને તરંગાળા.' ('રંગભૂમિ પરિપદનો હેવાલ')

(૧૦) 'The Rise of the Drama': 'The Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists-Vol. I.

(૧૧) 'અભિનયકથા' પૃ. ૯૯. (૧૨) 'નાગરિકમધ્યાવલિ.'

(૧૩) મહારાષ્ટ્રનું 'લજિત'-(લલિત) પણ નવરાત્રના છેલ્લા દિવસે હજવાતો પ્રકાર હતો.

પણ એના નામની વ્યુત્પત્તિ એટલી મહત્વની નથી, જેટલી એની ઉત્પત્તિ મહત્વની છે. ભવાઈની ઉત્પત્તિ ક્યારે થઈ હશે? હરિલાલ દ્રુવ ચૌદમી સદાયી એનો આરંભ થયો માને છે અને ભવાયાના બીજા શાંતિનામ 'તરંગાળા'ની ઉત્પત્તિ વિશે રા. જયશંકરે પોતાના લેખમાં આપેલી માહિતી એ મતને બીજી દિશામાંથી ટેકા આપે છે. એ માહિતી પ્રમાણે તરંગાળાનો આદિ પૂર્વજ અસાઈત દાકર. પોતાના યજ્ઞમાન હેમાળા પટેલની પુત્રીને 'એ મારી પુત્રી છે' એમ કહી વધુ પ્રતીતિ સારુ તેની જોડે એક ભાણે જમી મુસલમાન સરદારની પાસેથી તે હોડાવી લાવ્યો, તેની શાંતિએ તેને બલિદ્યુત કરવાથી તે જિંજા જઈ રહ્યો, અને યજ્ઞમાને તથા સમસ્ત પટેલ શાંતિએ વંશપરંપરા આપેલ જમીન તથા હક ભોગવતાં તેણે ભવાઈના ૩૬૦ વેશ લખ્યા^{૧૪} અને પોતાના પુત્રો સાથે એ ભજવવાનો વ્યવસાય આરંભ્યો એવી વાત પ્રચલિત છે. તેના ત્રણ પુત્રોનાં ત્રણ ધર પરથી તેમના શાંતિજનોએ 'ત્રણ

(૧૪) અસાઈત મુખ આચરે માંના એલી વાટ.'

'અસાઈત મુખ આચરે, રમથું માઝમ રાત.' (હરદનો વેશ)

'ભણે અસાઈત દાકરો પછી ક્ષેત્રો રમતો થયો.' (ક્ષેત્રનો વેશ)

'અસાઈત નાયકની વીનની રે, રમથું માઝમ રાત, હો રાણા.'

(વીકા સિસોદિયાનો વેશ)

એમ ધણી વેશમાં તેમ 'રામદેવ'ના વેશમાંની ધણી સમસ્તઆમાં તેનું નામ આવે છે, જે તે તે વેશનું કૃત્વ બતાવે છે. અણબત તેણે હખેશ કહે-વાતા ૩૬૦ વેશ અત્યારે કેપલ્ડબ્ધ નથી. પાછળથી નવા નવા વેશ બીજાના હખેશ પણ ભવાઈના વેશોમાં ઉમેરાતા ગયા હશે એ તો પછીના જમાનાનાં સ્વજ પ્રસંગાદિના તર્જનતર્જત ઉદ્દેશોથી સ્પષ્ટ સમજાય છે. અસાઈતના મૂળ વેશોમાં ખડુ વખતોવખત કંઈ ફેરફાર કે ઉમેરા થયા હશે. 'કંડા કુચલુ'ના વેશની કવિતામાં માંડલુ નાયકનું નામ આવે છે એ માંડલુ અસાઈતનો દીકરો હશે. 'રામદેવ'ના વેશની કવિતામાં તેમ બીજા વેશોમાં 'કવિત્ર કહે...' એનું અંતિમ વચન આવે છે. ત્યાં કવિત્ર એટલે કવિત્રપ્રદાય અથવા ગન કે ગદ નામને કોઈ કવિ મૂચિત લાગે છે. કોઈ મોતીરામનું નામ એક દેખાણે દેખાય છે

ધરવાળા' એવું તિરસ્કારવાચક નામ તેમને આપ્યું હશે, તે પરથી તેમના વંશજો ત્રણ ધરવાળા—તરગાળા એ નામથી ઝોળખાયા લાગ્યા. ધંધો પણ તેમજે એ જ રાખ્યો. અસાધિત ઈસ્વીસનના ચૌદમા સંદર્ભમાં થઈ ગયો કહેવાય છે. પણ અસાધિતે લવાઈના વેશો લખ્યા અને લજ્યા તે, એવા વેશો ને તેની લજવણીની કાઈ ચાલુ પ્રણાલિકા વિના, નવી જ સરજત નહિ હોય. એવું જે કંઈ હશે તેને અસાધિતે સંસ્કારી પોતા તરફથી નવું અર્પણ કરી પોતાના પ્રયોગોથી લોકમાન્યતા અપાવી હશે એમ માનવું વધુ ઠીક છે. આ જોનાં લવાઈને ચૌદમી સદીથી આગળ મૂકવી જોઈએ.

ત્યારથી તે અર્વાચીન સમય સુધી લવાઈએ ગુજરાતના લોકસમૂહને નાટ્યોપભોગ કરાવ્યો છે. આગળ ઉલ્લેખેલાં વિક્રમ સંવતના બારમાતેરમા શતકનાં નાટકો તો સંસ્કૃત નાટકો છે, પ્રેમાનંદનાં નાટકો પ્રેમાનંદનાં ને તેના પુત્રનાં નથી, અને તે સિવાય તો અર્વાચીન યુગ સુધીમાં ગુજરાતી ભાષામાં લખાયેલી કાઈ નાટ્યકૃતિ મળતી નથી. એ જોતાં લવાઈ જ નાટકના પ્રકારની પુરોગામી ગુજરાતી રચના તરીકે પહેલી ગણાય. કદાચ એ જ સંમંજસુધી ડૉ. હરિલાલ ધ્રુવે તેને ગુજરાતનું 'નાટક' ગણી, અન્ય પ્રાન્તો કરતાં ગુજરાતની તે બાબતમાં સરસાઈ બતાવવાનું કયું હશે. પણ નાટક તો એ નથી. ગુજરાતી નાટકના આગમન ૧૫ પહેલાં તેને માટે આવશ્યક ખેડાણ કરી રસ્તો સાફ કર્યો અને સૌથી મોટું તો એ

(૧૫) 'નાટક' શબ્દ લૂના ગુજરાતી સાહિત્યમાં વપરાયેલો તો ધાત્રીવાર દેખાય છે, પણ તેના અત્યારના અર્થમાં તેનો વ્યવહાર થયેલો લાગતો નથી; જે બતાવે છે કે આખજૂને પરિચિત ને અપેક્ષિત એવી નાટકની સાહિત્યરચના તે વેળા કદય પામી નહિ હોય.

'નાટક નારસ એકલી, નાચઈ છઈ નાન્દી અપજરા નારિ તુ.'

'યંભિ યંભિ પણ પૂતલી, નાટક કરતી રંભ.'

'નવલે નાટકિ થરડિક ખાજ, વાજઈ વાજિત રજિઈ રાગ.'

('વિગલપ્રબંધ')

કે એની ગેરહાજરીમાં એનું કામ બળવ્યું એ ભવાઈની મોટી સેવા છે. એની એ સેવાના બદલામાં ગુજરાતી નાટકના ઇતિહાસમાં એક પ્રકરણ પોતાને માટે રોકવાનો અધિકાર એણે મેળવી લીધો છે.

‘અજગીરી રાત્રી ઝંઘારે ભાંગે, નવરસ નાટક નાથ રચ્યો.’

‘વેરાળી ધઈ નાટક નાચીયે, તુલસી તિલક કેમ ધરીયે ?’

(નરસિંહ મહેતા)

‘આગે રે નાટકિયા ઘણા, નિરખ્યા હુસિ નિરધાર;

પણિ નિપુણ નર્તક માહરો, દીકો નથી એકવાર.

...

...

...

...

નાટિક નિરખમ મરિડું સુકરે સુખા મઝારિ,

સો બેદ અંગેખાંતના, દાખીની વિવિધ પ્રકારિ.

હાવમાવ બહુ હસ્તકલા, સ્વર તાલ માન વિગતિ,

નિરખતાં નાટક તેહનુ, સહુ ચતુર ચમક્યા ચિત્તિ.’

(નયસુદરકૃત ‘નળદમયંતીરાસ’)

આ સર્વ સ્થળે ‘નાટક’ ‘નૃત્ય’ના અર્થમાં વપરાયો છે. નયસુદરની પંક્તિઓમાં તો ‘નાટકિયા’ ને ‘નર્તક’ સમાનાર્થવાચક સમ્બોધ છે. ‘સદા સર્વદા નાટક માયા, નાટ્ય ચણે દેખે પરબ્રહ્મ રાયા’ એ અખાની પંક્તિમાં ‘નાટક’નો અર્થ ‘મિથ્યા ખેડ’ એવો ન હોય તો ‘નૃત્ય’ જ હશે. ‘નર્તન-નાટારંભ’ (નરસિંહ મેતા) અને ‘નાટારંભ’ (પ્રેમાનંદ) જેવા સમ્બોધ ‘નૃત્ય’ ને સૂચવતા લાગે છે. ‘નાટક તે જે બહુઈ ભાવ, પડિત તે બહુઈ પ્રતાપ’ (ગુરુમેદકૃત ‘પંચોપાખ્યાન’-અ. ૧૧૦૦) એમાં વળી નાટક=નટ=નૃત્યકાર એમ છે. પણ નીચેની જેવી પંક્તિઓમાં ‘નાટક’નો અર્થ ‘નૃત્ય’થી કંઈક વિશેષ કરવો પડે એમ છે:—

‘મૂરખ અવર સમારી અબ, નીચ કર્મ નાટકનું રખ.’

‘કરગણુદારી વૈરય કહાઈ નાટકીયા નર સુદ કહાઈ’

(‘વિમલપ્રબંધ’)

‘ભાંડભવૈયા જોયે પ્રીત, દરિકયા ઉપર નહિ ચીત;

નાટકચેરના ખેલ ધણા, તે જોવા જન હચ્છે ધણા.’

(હલ્લાસરામકૃત ‘સ્વર્ગરાહમ્’-અ. ૧૧૩૮)

‘નાટક’ ને ‘નાટકિયા’ જેવા સમ્બોધ ત્યાં ભવાઈના ખેલ ને ભવાઈના સૂચકે છે એમ લાગે છે. ‘ભવાઈઆ નાચ્યા’ એમ જોવાય છે એ પણ યાદ રાખવા જેવું છે.

ભવાઈ ઉપરની દક્ષીકત પ્રમાણે ભવાયાઓનો વંશપરંપરાને ધધેા બની ગયો હોવાથી પોતાના કસબમાં વિશિષ્ટ નિપુણતા મેળવી તેને જીવતો રાખવાનું દર પેઢીએ ક્યું જ કરે. કાંચગિયા, રવાજ, પખાજ, બોટંગિયા, ભુંગગિયા, તાલગર ને પાળીવાળાના સાયસમુદાયમાં ભવાયાઓની ટોળીનો નાપક પોતાનો લાગો હોય એવાં ગામોમાં જઈ ફેટલાક દિવસ રહી ભવાઈ રમી લોકસમૂહને રીઝતી બદલામાં અનાજ વગેરે ખર્ચિસ રૂપે મેળવી વિદાય લે. નવરાત્ર અને ત્યારપછીનો, વર્ષાઋતુ પૂરી થયે ખેડૂત તેમ મહેનતગુમરુ વર્ગને સારી કુરસદ હોય એ સમય તેમની અનુકૂળ મોસમ. પણ ભવાયા જ ભવાઈ રમે એવું કંઈ નથી. જેમ ધંધાદારી નાટકમંડળીઓ છતાં અવૈતનિક કલાશોખીનો (amateurs) અત્યારે નાટકો ભજવે છે તેમ ધંધાદારી ભવાયાઓની ભવાઈ જોઈને ગામડાંઓમાં નવરાત્ર વેળા લાલ થતી ભવાઈમાં ગામમયી ભજવનારા ઊભા થતા હોય છે. આરાસુરી અંબાજી આગળ થતી અમદાવાદના નાગર બ્રાહ્મણોના સંધની ભવાઈ જાણીતી છે.

ભવાઈ રમાય ખુલ્લા યોગાનમાં. ચારે બાજુ વતુંબાદારમાં પ્રેક્ષકો ગોઠવાય અને વચલી જગ્યામાં ભવાઈના ખેલ ભજવાય. ગામનો શ્રમજીવી વર્ગ ખાઈપી નવરો થાય ત્યારે એટલે રાત્રે એ ભજવાય. રાતના શરૂ થાય તે છેક સવાર સુધી એ ચાલે. ભવાઈનો કોઈ એક જ લાંબો સળંગ કથાપ્રસંગ હોતો નથી, પણ જુદાજુદા પ્રસંગ ભજવાય છે. દરેક પ્રસંગને વેશ કહેવામાં આવે છે. દરેક વેશ સ્વયંસંપૂર્ણ નાટક—જે એને નાટકતું નામ કૃપાની રાહે આપવું હોય તો—હોય છે. બુંગગવાદન બાદ માઈના પહોર ગવાઈ ગણપતિના વેશથી ભવાઈના ખેલનો પ્રારંભ થાય અને એક રાતના પાંચ છ વેશ ભજવાય. ‘રાત થોડી ને વેશ ઝાઝા,’ એ કહેવતનું મૂળ અહીં છે. દરેક વેશના પ્રારંભમાં આવજું (તિના મુખ્ય પાત્રનું આગમન સૂચવતું ગીત) ગવાય, જેની પછી મુખ્ય પાત્ર ગીત ગાતું અને નાચતું પ્રવેશ કરે.

ભવાઈના વેશોમાં ભજવી શકાય તેટલા બનાવો કે ક્રિયાવાળું

નાટ્યોચિત સસાર વસ્તુ હોતું નથી. કેટલાક વેશોમાં તો એ વેશના મુખ્ય પાત્રની સીધી વારતા જ તે પાત્ર કહી જતું હોય છે. કેટલાક વેશોમાં નાટ્યક્ષમ વસ્તુ હોય છે તો તેની બધી શક્યતાઓનો પૂરો લાભ લેવાયો હોતો નથી. ક્રિયાના ધમધમાટની અપેક્ષા રાખે એવો જમાનોય લવાઈના પ્રારંભકાળે નહિ હોય, તેમ વળી અત્યારની રંગબૂમિને મળતી સત્રવડોના અભાવમાં ઓછામાં ઓછી સાધનસામગ્રી સાથે ચારે બાજુથી પ્રેક્ષકો દેખી શકે એ રીતે ખુલ્લામાં ભજવવાનું હોવાથી બહુ દેખાવો ને બનાવો તથા તેની ઝડપી પરંપરા લવાઈમાં લાવવાં અશક્ય જ હશે. પણ એની ખોટ વીસારે પણ એવી બીજી મનોરંજક સામગ્રી તેમાં ધણી હોય છે. સંગીત, નૃત્ય, વેશબૂધા અને અનુકરણને લવાઈમાં પૂરતો અવકાશ છે. દરજી, કંસારો, બ્રાહ્મણ, રજપૂત, મણિયાર, વાણિયો, મીવાં, વણુઝારો, સિપાઈ, કાઢિયો, ઢેઠ, ફકીર, જોગી આદિના વેશમાં તે તે પાત્રની વેશબૂધા (make-up), ભાષા તથા અભિનય સારા પ્રમાણમાં ભજવનારાઓએ હાથ કરી લેવાં જ પડે. દરેક મુખ્ય પાત્ર પ્રવેશ કરે ત્યારે ચક્રરડી ખાઈ નૃત્ય કરતું આવે, અને પછી તેનાં ગાણાં વખતે પણ લીટી લીટી ગાઈને ચક્રરડી ખાય, એ રીતે બંને શાસ્ત્રીય ને ભાવપૂર્ણ નદિ પણ પાદકૌશલને તણા અંગમરોડને કામ આપતું નૃત્ય પણ એમાં આવે છે. અને ગાણાંની તો વાત જ ન પૂછવી. લવાઈના વેશો બહુધા ગાણાંથી જ ભરપૂર હોય છે. પાત્રો વચ્ચે સંવાદ પણ અમોઘા ને હરિયાળી (સમસ્ત્યાઓ)નો કવિતામાં યાય. ભાવન, ભજનવાણી, તથા માહિલીવધંક નીતિઅવહાર—બોધક કવિતા પણ સારા પ્રમાણમાં આવે છે. ગદ્યસંવાદ તો ઘણો થોડો, ને અતિપ્રસિદ્ધ વેશો સિવાય બીજામાં તો તત્કાળ ઉપજતી લેવાય એવો હોય છે. વેશનાં પાત્રોનાં માણાંને લવાયાની સંગીતમંડળી તેમ પ્રેક્ષકસમૂહ પણ ઝીલવા મંડી જાય. પ્રેક્ષકોના મનોરંજનને આમ પૂરતો ખોરાક મળી રહે. વેશોમાં મુખ્ય રસ હાસ્ય અને શૃંગાર, જે પણ જનમનરંજનલક્ષી જ. રંગયો, જૂઠું, ડાગલો, સામળિયો એવા ભુદા-ભુદા નામે ઓળખાતા મસ્કરા પાત્રનું તો લવાઈમાં ટાલ્યું ન દળે એવું રચાનું.

રામલીલા, ભત્રા, લલિત આદિ અન્યપ્રાંતીય લોકનાટ્ય કરતાં ગુજરાતની ભવાઈની એક વિશિષ્ટતા છે. આગલા પ્રકારે બહુધા ધાર્મિક અને પૌરાણિક કથાપ્રસંગોને રજૂ કરનારા હતા, જ્યારે ભવાઈના વેશોનું વસ્તુ બહુધા સાંસારિક હોય છે. ભવાઈમાં પૌરાણિક વિષયો નથી એમ નહિ, પણ તેવા વેશોનો સંખ્યા બહુ ઓછી. દાસ્ય અને શૃંગારને મહત્ત્વનું સ્થાન આપ્યાનુંયે એ પરિણામ હોય. અદ્વરે વરણની ધંધાદારી ખાસિયતો, આચારવિચાર અને એમાંની શિથિલતાનું ફેટલીકવાર કટાક્ષમિત્ર, ફેટલીક વાર ટોળી, અને ફેટલીકવાર અતિચિત્રણ બની જતું દાસ્યલક્ષી આલેખન ભવાઈનું મુખ્ય લક્ષણ બની ગયું છે. સમાજરિથિતિનું સાચું પ્રતિબિંબ ધણા વેશોમાં આવી પડ્યું દેખાય છે. અલગત એમાં સમાજજીવનની જિજ્ઞાસા કરતાં કાળી બાણુ વિશેષ ઝડપાઈ છે. ૧૬ કળેડાં, પાખંડી બાવાઓના આચાર, વિધવાઓનાં છીનાળાં, ઢેઠ માથેનો લુદ્ધ, મુસલમાન-હિંદવાણીનો પ્યાર જેવી ધણી બાબતો ફેટલાક વેશોના મુખ્ય વિષય બનેલ છે. ધણા વેશ મુસલમાન રાજ્યકાળના છે એટલે તે કાળના ગુજરાતી સમાજનું દર્શન એમાંથી થાય છે. જેમ લોકસાહિત્ય તેમ ભવાઈ પણ તત્કાલીન સમાજદર્શન માટે એક અગત્યનું સાધન પૂરું પાડે છે એમ આથી કહી શકાય. ભવાઈ પણ લોકસાહિત્ય જ છે. તરતા લોકસાહિત્યની ફેટલીય પંક્તિઓ ધણા વેશોમાં આવે છે.

સાધારણ લોકોએ સાધારણ લોકો માટે જોડેલા અને ભજવેલા એ વેશ છે. એને એથી ચોખ્ખું લોકસર્જન કહી શકાય. મધ્યકાલમાં ભજન-

(૧૬) એનું કારણ મહીપતરામની નીચેની લીટીઓમાંથી જોઈ તેમ છે:—

‘ભવાઈ અને નાટકનો હેતુ લોકમુદ્ધાર છે.....ભૂતી ભવેમાં કેવળ કલ્પિત થોડું છે તથાપિ ધણા ભાગમાં સંસારમાં જેનું જીવમાં આવે છે તેવો ધારૂં દેખાડ્યો છે. સાધારણ લોકોને મારે, સાધારણ માણસોએ, એ વેશ જોડેલા છે. પરંતુ એમાંનું બીજાસ બાદ કરતાં બાકી રહે છે તે લોકની અવસ્થા અને રૂઢિઓ બતાવનારી સાદી અને ખરી છબીઓ છે.’

(ભવાઈસંગ્રહ, -બીજી આવૃત્તિની પ્રસ્તાવના)

મંડળીઓ, પુરાણકથાઓ, માણુભટ્ટોનાં આખ્યાનો, પદ્યવાર્તાઓ, ભાટ-ચારણોની લોકવાર્તાઓ, કાષ્ટપૂતળીઓના નાય૧૭, ચામખેડાના ખેલ૧૭ અને જુદાં જુદાં વ્રત-ઉત્સવોના પ્રસંગોએ લોકજીવનમાં જેમ રસ પૂર્યો હશે, તેમ ભવાઈએ પણ પૂર્યો હશે. પણ મનોરંજન ખ્યેય બનતાં હાસ્ય અને શૃંગાર બની જરા વધુ પડતી પૂજા ચર્ચ મર્ચ, અને તેમાંય ભજવનાર તેમજ જોનાર વર્ગ મોટેભાગે ગ્રામિણ અમણુ લોકસમાજનો, એટલે એ બંને રસના નિરૂપણમાં સ્થૂઘતા અને અસ્વીકૃતતા એટલા મોટા પ્રમાણમાં ધૂસી ગયાં કે ખાતાજી આગળ ભવાઈ રમાય ત્યારે પણ કોઈને એનો સંકેત થાય નહિ. મા તો દયાળુ છે, ને મા આગળ તો છોડુ ગમે તેમ જોલે એ માન્યતા હશે. ગમે તેમ, પણ ન્યારે કેળવણી આવી અને લોકોમાં સંસ્કારપ્રિયતા આવી ત્યારે લોકો ભવાઈથી સુગાયા તે ભવાઈમાંના આ તત્ત્વને લીધે જ.

ભવાઈના વેશોની ભાષા પણ એક નાનકડી નોંધ માગી લે છે. ધણા વેશોમાં એ ગુજરાતી હોય છે, પણ બધામાં નથી હોતી. દિંદી (જે કે એ હોય છે ગુજરાતી દિંદી)નો ઉપયોગ ધણા વેશોમાં આવે છે. ધણા વેશોમાં મુસલમાન નામો આવે છે માટે તેમના જોલં તેમની ભાષામાં મૂકવાના પ્રયાસનું એને પરિણામ ગણાય. વીકા સિસો-દિયાની ભાષા મેવાડી-મારવાડી જેવી અને વાણિયાના પાત્રની જોલી જોખડી ચોખખેલી છે તેય આ જ કારણે. ભવાઈનું ધણું હાસ્ય સ્થૂઘ અને શબ્દરમત પર અવલંબનું હોઈ ભાષાની પાસે તેવું કામ પણ કરાવાયું છે. ઝઝમક કેટલીકવાર નજરે પડે છે. ભાષાની ચાતુરી તેમ ધણીવાર અશિષ્ટતા પણ સારું પ્રમાણ ધરાવે છે

નવા જમાનામાં ભવાઈ ઝડપથી અદસ્ય થતી જાય છે. છતાં એ સાવ સ્મરણાવશેષ જૂતકાલીન સંસ્થા બની ગઈ નથી. નવો જમાનો પોતાનાં નાટક ને નાટકશાળા સાથે જ્યાં નથી પહોંચ્યો તેવાં ગામડાં, એમાં તથા અખાજના ચાચરમાં એ હજીય ભજવાય છે. આમ છે

(૧૭) એ વિશે અખાની કવિતામાં લલ્લેખ છે.

એટલે જ ભવાઈ વિશે ઓઘર્તા વર્તમાનકાળનો પ્રયોગ કર્યો છે. ભવાયાઓની હાસ્યરસની ખિલવટ, અમુક વક્ર કાણુથી સમાજને અને તદંગમૃત માનવપ્રકારોની રહેણીકરણી એવાની દૃષ્ટિ, અને અભિનયપદ્ધતા ભવાઈની સંસ્થા હુમ થઈ ગયે તો એ તેમના સંભારણાપાત્ર અને અનુકરણીય ગુણો ગણાશે. એવા જન્મગત ને સંસ્કારગત ગુણોને લીધે જ તરગાળા કામે ખાજગથી ગુજર રંગભૂમિને લગભગ આજ સુધી નટવર્ગ પૂરા પાડેલ છે.

૨

નાટકનો પ્રારંભ : પ્રેરકબળો

ગુજરાતી નાટકનો પ્રારંભ ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં થયો એ આગળ સ્પષ્ટવાયું છે. એને માટે અનુકૂળ પરિસ્થિતિ કેવી રીતે સર્જાઈ અને એનાં પ્રેરકબળો કયાં એ સંક્ષેપમાં જોઈ જઈએ. શાળાકોલેજોની અને યુનિવર્સિટીઓની સ્થાપના સાથે કેળવણીનો પ્રસાર, યત્તા સંસ્કાર, સુરુચિ અને આત્મસુધારણાની ધમશ બહોલા સમાજમાં આવ્યાં. નવા જમાનાની એ સુરુચિને ભવાઈએ આધાત આપ્યો. ભવાઈમાંની અક્ષીક્ષતા અને રચૂળતા પ્રત્યે જન્મેલી સુગ્રેહ કેળવાતા જતા વર્ગને નાટક પ્રતિ

(૧૮) જુઓ :

‘ભવાઈ ઉપર અભાવ ઉપજવાથી પ્રથમ માત્ર લક્ષ નાટક ઉપર ગણું, અને મનમાં એમ આવ્યું કે નાટક વિષય પણ ગુજરાતી ભાષામાં બેસાવે જોઈએ.’

(રણછોડભાઈ ઉદયરામ : ‘જ્યકુમારીવિજય’ની પ્રસ્તાવના)

‘આપણા દેશના ભવાયા લોકો નાટક કરે છે તેમાં ખિલતરા રાખ્દો બોલે છે, તેથી તે સારાં માણસને જેવા લાયક નથી. માટે સુધરેલાં નાટકનાં પુસ્તકોની ગુજરાતી ભાષામાં ધણી જરૂર છે.’ (દલપતરામ : ‘મિથ્યાભિમાન’ની પ્રસ્તાવના)

‘આપણામાં જે ભવાઈ થાય છે તેમાં ધણે જ સુધારો કરવા લાયક છે.’

(નર્મદ : ‘નર્મજય’-‘ગાયા વિરે’)

‘રંગભૂમિ’ ત્રૈમાસિકના પ્રથમ વર્ષના બીજા અંકમાં રણછોડભાઈએ જ્જરા છટાથી વર્ણવેલો પોતે મહુધામાં જોયેલ ભવાઈએ જન્માવેલો ચિત્રગ્રામ આ જ સુર ઠાડે છે. નરસિંહરાવે પણ ભવાઈ પ્રત્યે ચોતાનો પ્રકાષ ‘અભિનયકલા’માં વ્યક્ત કર્યો છે.

વાળ્યા. સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટકોનો યુનિવર્સિટીએ પરિચય કરાવવા માંડ્યો હતો એટલે અનુકરણ માટેનો આદર્શ નજર સામે હતો. ઇતર સાહિત્યની ધ્યાન ખેંચે તેવી કૃતિઓ કે સાહિત્યપ્રકારોના પ્રથમ ભાષાન્તર, પછી અનુકરણ અને પછી તે પ્રકારનાં સ્વતંત્ર સર્જન થાય એવો સામાન્ય રીતે ક્રમ હોય છે. યુનિવર્સિટીની સ્થાપના પછી આવો સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટકોનાં ભાષાન્તરો અને અનુકરણનો કાળ ખેસી ગયો હતો. એમાં ભગ્યા રંગભૂમિ અને નાટકશાળા. ગુજરાતી નાટક માટે એમ અનુકૂળ દવા તૈયાર થઈ.

નાટકશાળા અને રંગભૂમિના પ્રારંભ અને વિકાસની સાથે જ નાટકના સાહિત્યના આરંભવિકાસ જોડાઈ ભળી ગયેલ હોવાથી તેને વિશે થોડું જાણવું જરૂરી છે. અત્યારની આપણી રંગભૂમિ અને નાટકશાળા પશ્ચિમની 'પિક્ચર-દ્રેમ' રંગભૂમિની નકલ કે અનુકૃતિ છે. કલકત્તા મુંબઈ જેવે સ્થળે કંપની સરકારનાં ચાલ્યાં હતાં. એના અંગ્રેજ અમલદારોએ અવારનવાર જે નાટ્યપ્રયોગો ભજવ્યા હશે, અને તેમના રંજનાર્થે વિશ્વાયતથી કોઈ કોઈ મંડળી આવીને નાટકો ભજવી ગઈ હશે. એવા નાટ્યપ્રયોગો આગળ પડતા હિંદી ગૃહસ્થોએ પણ જોયા હશે એ પ્રયોગો ભજવવા માટે જિજ્ઞાસુ કરાવતા નાટ્યગૃહના જેવાં નાટ્યગૃહ કે નાટકશાળા પ્રથમ કલકત્તામાં ને પછી મુંબઈમાં હિંદી ગૃહસ્થોએ બંધાવ્યાં. પ્રાચીનકાળનાં પ્રેક્ષાગૃહ કે અભિનયશાલાઓ નષ્ટ થઈ હતી, અને મુસલમાન અમલમાં નાટકને ઉત્તેજન ન મળતાં એની સ્મૃતિય ચાલો ગઈ હતી. ભવાઈ, રામલીલા આદિ તો ખુલામાં પ્રેક્ષકોની વચમાં જ ભજવાતા. આ પરિસ્થિતિમાં પશ્ચિમી નાટ્યગૃહ આવ્યું, ને આવ્યું કે તરત ઝીલાયું. નાટ્યગૃહ અભિનયન માટે અને તેને માટે નાટકો જોઈએ. આમ રંગભૂમિની અપેક્ષાએ નાટકનો ફાલ જિતરે છે. રંગભૂમિ અને નાટ્યકલાની ઉપાસના કલા મટીને ધધો અને ત્યારે વળી આ પ્રવૃત્તિને વધુ વેગ મળે. ગુજરાતી રંગભૂમિ પરત્વેય આવું બન્યું છે.

એમાં પારસીઓનો બહુ સ્મરણીય ફાળો છે. એલિફન્ટા ઇન્સ્ટીટ્યૂટ (હાલની દોલેજ)માં તે વેળાના અંગ્રેજ અધ્યાપકોની પ્રેરણા અને

દોરવણી નીચે શેકરપીયર જેવાનાં અંગ્રેજી નાટકો વાર્ષિકોત્સવ પ્રસંગે ભજવાતાં તેમાં દક્ષિણી ને ગુજરાતી હિંદુ વિદ્યાર્થીઓ કરતાં પારસી બુવાનો વધુ આગળ પડતો ભાગ લેતા. એવા વિદ્યાર્થીઓને પછી નાટ્યાભિનયની એવી લગની લાગતી કે કોલેજમાંથી નીકળ્યા પછી તેઓ એમેચ્યોર થિયેટ્રિકલ ક્લબો સ્થાપતા. આવી ક્લબોમાંથી પછી ધંધાદારી પારસી નાટક મંડળીઓ ઊભી થતી, અંદરઅંદર સ્પર્ધતી, લાંબુંટૂંકું જીવી મર્યા પછીય નવે અવતારે ઊભી થતી, અને એમ લોકોને નાટકને રસ ને શોખ લગાડતી. ચિકટોરિયા નાટક મંડળી, નાટક ઉત્તેજક મંડળી, શેકરપીયર નાટક મંડળી, આલ્ફ્રેડ નાટક મંડળી, પારસી રિપન થિયેટ્રિકલ કંપની જેવી ઘણી પારસી નાટક મંડળીઓનો તથા કુંવરજી નાગર, કેપુશર કાબરાજી, કુંદી, બાસીવાળા, માદન આદિ પારસીગૃહસ્થોનાં ધંધાદારી સાહસોનો તો એક ઇતિહાસ છે.^{૧૯} પારસી ક્લબો અને મંડળીઓ પ્રથમ અંગ્રેજી નાટકો, પછી અંગ્રેજી નાટકનાં પારસી સંસારને અનુરૂપ ગુજરાતી રૂપાન્તરો, પછી શુદ્ધ ગુજરાતીમાં લખેલાં નાટકો અને પછી ઉર્દુમાં નાટકો ભજવતી થઈ. કેપુશર કાબરાજીની નાટક ઉત્તેજક મંડળીએ ગુજરાતી નાટકો જ ભજવવાનું રાખ્યું. ‘એજન્ટ ને મનીગ્રેહ’ જેવાં ઇરાની ઇતિહાસનાં નાટકો અને ‘નિંદાખાનું’ જેવાં અંગ્રેજીનાં પારસી રૂપાન્તરો ઉપરાંત ‘હરિશ્ચંદ્ર’, ‘લવકુશ’, ‘નંદખત્રીસી’ જેવાં ગુજરાતી નાટકો એ મંડળીએ ભજવ્યાં છે. કાબરાજી પોતે ઠીક ઠીક શુદ્ધ ગુજરાતીમાં નાટકો લખતા, પણ એમના એકલાથી ગુજરાતી નાટકોની માગને પહોંચી વળાય નહિ એટલે રણુહોડભાઈ ઉદયરામ જેવાનાં નાટકો પણ તે મંડળીએ ભજવેલાં છે.

પછી તો દેખાદેખીથી તથા નવા ઉત્સાહના તત્કાલીન વાતાવરણમાં ગુજરાતી નાટક મંડળીઓ પણ ઊભી થવા લાગી. નંદાશંકરની પ્રેરણાથી ઊભી થયેલી એક મંડળીએ તેનાં નાટકો ભજવ્યાં હતાં. કોઈ

(૧૯) એ માટે વાંચવું ‘પારસી નાટક તખ્તાની તવારીખ’ (ધનંજીભાઈ ન. પટેલ) એ ‘કચરે હિંદ’માં આવેલી લેખમાળાનું પુસ્તક.

મુદરથે 'દિંદુ નાટક મંડળ'ના વિચાર સેવી દલપતરામનું 'વેનચરિત્ર' તથા રણછોડભાઈનું 'હરિશ્ચંદ્ર' ભજવેલાં. કોઈ કારણે મનદુઃખ થતાં રણછોડભાઈએ કામરાજને સહકાર આપવો બંધ કરી મહેતાજી વર્ગમાંથી નટભરતી કરી એક નાટકમંડળી સ્થાપેલી. આમ ગુજરાતીઓની રંગભૂમિ પણ રાડ થઈ. પછી તો એમાંય ધંધાદારી સાહસે ઘણો ભાગ ભજવ્યો, અને મુંબઈ ઉપરાંત ગુજરાત કાઠિયાવાડમાં જુદી જુદી નાટક મંડળીઓ સ્થપાવા લાગી.

પણ આ મુંબઈની અને રીતસરની પારસી તથા ગુજરાતી નાટક મંડળીઓની તથા તેના પ્રયોગની વાત થઈ. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ જ નેવું હોય તો એ'શીનેવું' વરસ પૂર્વે ગુજરાત સુધી આવી ગએલી અને લોકોને ભવાઈથી અડિયાતા પ્રકારનો નાટ્યરસ ચખાડી નાટકનો કંઈક ખ્યાલ પોતાની રીતે આપી જનારી સાંગલીકરની, કિલોરકરની અને રામભાઉની દક્ષિણી નાટકમંડળીઓને ભવાઈ અને રંગભૂમિ વચ્ચેનો ખાડો પૂરનાર લેખે સંભાર્યો વિના નહિ ચાલે. એમાં અજ્ઞાત પારસીઓના નેવું રંગભૂમિનું તંત્ર, પડદા, યાંત્રિક રચનાઓ વગેરે નહોતાં. એનાં ટેટલાંક લક્ષણો ભવાઈને મળતાં હતાં, તેમ વળી એના સંવાદોની ભાષા દિંદી અને ગીતો મરાઠી રહેતાં. પણ લોકરુચિને ભવાઈથી જરા ઉંચે લઈ જવાના તથા પોતાના જેવા પ્રયોગો કરવા પરાક્ષ રીતે ગુજરાતી-ઓને પ્રેરવાના તેમના કાર્યનું ઐતિહાસિક મૂલ્ય ગુજરાતી નાટકના ઇતિહાસમાં તેમની નોંધ આવશ્યક બનાવે છે.^{૨૦}

(૨૦) એના વિશે વધુ માહિતી માટે જુઓ (૧) 'સાડીના સાહિત્યનું દિગ્દર્શન' પૃ. ૧૧૧-૧૧૨; (૨) 'અભિનયકલા' પૃ. ૧૦૨-૧૦૩; (૩) 'લીલાં સૂડાં પાન' પૃ. ૧૦૯. (આ છેલ્લાં પુસ્તકમાં સાંગલીકરની મંડળીનાં નાટકોની 'સત્યપ્રકાશ'માં આવેલી જાહેરખબર છાપી છે. ૧૦૯ માં પાનાની પાદનોંધમાં 'ગોપીચંદ્ર રામ અને જલ્દનદર'ની જાહેરખબર વિશે વાત કરતાં 'જલ્દનદર'ને છાપખૂલ રાંધી 'જોગેનદર' એટલે 'જોગેન્દ્ર' હોવું જોઈએ એમ રા. વિ. ક. વૈદ્ય નોંધે છે તે ખૂલ લાગે છે. 'જલ્દનદર' 'જલ્દંધર' માટેની છાપખૂલ હોવી જોઈએ.)

આમ ભવાઈ, દક્ષિણી નાટક મંડળીઓ, મુંગઈમાં કોલેજના એમે-
ચ્યોર-પ્રયોગો, પારસી નાટક મંડળીઓ અને ગુજરાતી નાટકમંડળીઓ
એવો ગુજરાતી રંગભૂમિના વિકાસનો ક્રમ છે. રંગભૂમિના પ્રારંભને પણ
ગુજરાતી નાટકનું એક પ્રેરક કે એક પ્રોત્સાહક બળ ગણવું જોઈએ.
રંગભૂમિ લોકપ્રિય બનતાં નાટકો હોંસીલાઓ વડે સંખ્યાબંધ લખાવા
માંડ્યાં અને તાગ આવેલા મુદ્દલુચત્રે એ બધાંને છાપી આપવા
માંડ્યાં. અમુક સમય બાદ નાટકમંડળીઓની સંખ્યા ને હરીફાઈ વધતાં
ભજવાતાં નાટકો છપાતાં અટકી ગયાં જેને પરિણામે એ બધાં વિશે
બોલવાને અવકાશ રહ્યો નથી. એ પ્રયાશ થઈ તે પૂર્વે છપાઈ ગયેલાં
તેમજ રંગભૂમિ સુધી નહિ પહોંચેલાં કેટલાય લેખકોએ છપાવેલાં નાટકો
વિશે થોડું ઠીક ઠીક શકાય તેમ છે ખરું, પણ તે ઝાઝું નથી. એટલે એ
નાટકોનું સ્વરૂપ, એના પર પડેલી અસરો અને એનાં સામાન્ય લક્ષણો
વિશે થોડોક પરિચય બસ થશે.

૩

પ્રારંભકાળનો ફાલ

અંગ્રેજી નાટકોનાં ભાષાંતરો તથા પારસી રૂપાંતરો, તેમજ ધણાં
સંસ્કૃત અને કેટલાંક મરાઠી, અંગાળી ને હિંદી નાટકોનાં ભાષાંતરોને
બાદ કરતાં બાકીનું પ્રારંભકાળનું નાટકસાહિત્ય ભવાઈ, દક્ષિણી તથા
પારસી નાટકમંડળીઓ તથા સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી નાટકોની અસર સારા
પ્રમાણમાં દેખાડે છે. ભવાઈની અસર કળેકાં, વ્યભિચાર, પાર્શ્વ ઇત્યાદિ
વિષયો કરતાં વિદ્વપકની બાબતમાં વિશેષ થઈ છે. પ્રારંભકાળનાં ધણાં ગુજરાતી
નાટકોમાંના હાસ્યરસ તથા વિદ્વપક ભવાઈનાં હાસ્ય તથા રંગલા જેવાં
લાગે છે. રંગભૂમિનાં ગુજરાતી નાટકોમાં જે પ્રવસન ‘કોમિક’ કે ‘ફાર્સ’
નામે પાછળથી રૂઢ થઈ ગયું, તે દક્ષિણી નાટકમંડળીનાં નાટકોને છેડે તે
કાળે ભજવાતા ફારસની છે તેમ ભવાઈની પણ અમુક અંશે અસર દરે. ૨૧

(૨૧) એક ‘મિથ્યાજ્ઞાનખંડન’ નાટકમાં પાત્રો પ્રવેશ કરી બે ત્રણ કુદરતી
ફરી પછી વાત કરે એવું અભિનયસૂચન છે, જે પણ ભવાઈની અસર ગણાય.

દક્ષિણી નાટકમંડળીઓની એક અસર ફારસની હમણાં દર્શાવી તે, અને બીજી તે મુત્રધાર સાથે વિદૂષકની વિચિત્ર હસામણી વાતચીતવાળી પ્રતાવનાઓ, જે અનેક ગુજરાતી નાટકોમાં દીક્ષામાં આવે છે. ભજવાતાં નાટકોમાં મુત્રધારની દક્ષિણી પાઘડી પણ આવી અસરનો લીસોટો ગણી શકાય. પારસી નાટકમંડળીઓની એક અસર ‘રાહ અંગ્રેજી ચાલનો’ એવાં મૂલ્યનો મૂકવાં પડે એવાં ગાયનોમાં જોવી જોઈએ. સંસ્કૃત નાટકની અસર પ્રસ્તાવના, ભરતવાક્ય, પ્રવેશક, વિષ્કંભક, ગર્ભાંક આદિની યોજના, પાંચથીય આગળ વધતી અંકોની સંખ્યા, ‘શિક્ષા પર બેઠેલો રાઈ પ્રવેશ કરે છે’ જેવાં અભિનય મૂલ્યનો, સંવાદપદ્ધતિ, શ્લોકાત્મક કવિતા, એવા તેના બાહ્ય સ્વરૂપમાં ધણાં ગુજરાતી નાટકોમાં સ્પષ્ટ કળાય છે. પ્રેમાનંદનાં કહેવાતાં ત્રણે નાટકો, હરિલાલ ધ્રુવના સંસ્કૃત રૂપકપ્રકારોના પ્રયોગો, ૨૨ અને સવિતાનારાયણનું ‘રાજભક્તિવિરંબન’ નામે ભાણુ સંસ્કૃત નાટકની જ સીધી અસરનાં પરિણામ નાટકની પરકાશ વચમાં અને અન્ત સુખદ એવી ‘રાઈના પર્વત’ જેવામાં જણાતી યોજના પણ સંસ્કૃત નાટકની છે. સંસ્કૃત નાટક રસપ્રધાન છે અને ધણા ગુજરાતી નાટકકારોએ રસ-પરત્વે એવું વક્ષણ બતાવેલું જણાય છે. છેલ્લી ‘રહી અંગ્રેજી’ નાટકની અસરની વાત. સંસ્કૃત નાટક રસને, તો પશ્ચિમનું નાટક ‘નાટ્યસંઘર્ષ’ (Conflict) ને નાટકનું પ્રાણુત્ત્વ માને છે. એવો આંતરબાહ્ય સંઘર્ષ યોજવામાં, પ્રસ્તાવના વિના નાટકને સીધું શરૂ કરવામાં, તેમ જ કરુણાન્ત નાટક લખવામાં ગુજરાતી લેખકોએ અંગ્રેજી નાટ્યપ્રણાલીનું અનુસરણ કર્યું છે એ દેખીતું છે. ગુજરાતી નાટક જેમ વિકસતું ગયું તેમ ભવાઈની અસર લુપ્ત થઈ, પછી સંસ્કૃતની પણ

(૨૨) ‘આર્યોત્કર્ષ’ (વ્યાયોગ), ‘વિક્રમોદય’ (અંક), અને ‘વસંત-વિલાસિકા’ (વિલાસિકા) એ પ્રગટ થયેલ છે. ‘વસંતવિલાસિકા’ની પ્રસ્તાવનામાં, કર્તાએ એક દિન, એક પ્રકરણ ને એક નાટક લખવાં રાત્રી કર્યાની ખબર આપી છે, બીજાં પણ કેટલાંક આરંભમાં એમ તેનાં નામ આપી મુખ્યત્વે ‘પ્રદ્યુમ્ન’ની પ્રસ્તાવનામાં જણાવ્યું છે.

જવા લાગી અને રહી તથા વધતી ચાલી તો એક અંગ્રેજ અને પ્રાશ્નાલ નાટકની અસર, જે તો આજ સુધી ચાલુ રહી છે. કાવ્યનાટકો, ગદ્યનાટકો, ધ્યેયલક્ષી પ્રશ્નગર્ભ નાટકો, એકાંકી નાટકો આદિ પશ્ચિમના પ્રકારે આપણે ત્યાં પણ આવ્યા છે.

પ્રારંભકાળનાં ચાલીસપચાસ વર્ષનાં ગુજરાતી નાટકો તેમના લેખકોની નાટ્યપ્રતિભા કરતાં તેમની સંખ્યાથી વિશેષ ધ્યાન ખેંચે છે. સૌ હોંસીકા ઓતું નાટક રમકડું જ બની ગયેલું. મુણ્યુચત્રે લખ્યું છપાવવાની જરૂરી સવડ આપી તેનો લાભ પણ ઠીક લેવાતો હતો. એ કાળની હવે વ્યાજખી રીતે જ વિસ્મૃતિનો ગતિને પામેલી ધણી કાચોપાકી કૃતિઓની પ્રસ્તાવનામાં આ પોતાનો પહેલો પ્રયત્ન છે તેથી જૂલચૂક માફ કરવાની લેખકોની વિનંતિ હોય જ છે ! પંદરસોળ નાનકડાં પાનાંથી માંડી બસોથી વધુ પાનાં સુધીનાં વિસ્તારના નાટકો ઈ. સ. ૧૯૦૦ સુધીમાં ધણાં પ્રગટ થયેલાં છે. એમાંનાં કેટલાંક વાતો ને નાટક વચ્ચેનો ભેદ સમજતાં નથી. થોડાક સંવાદ મૂકી પછી ‘પછી આમ બન્યું’ કરતું વાર્તાસ્વરૂપી લખાણ શરૂ થાય એવું એવી ધણી ચોપડીઓમાં આવે છે ! નાટક બનાવવા ચાહી હોય એવી કૃતિઓમાંય નાટકકોશલના વાખા હોય છે. નાટ્યોચિત્ર પ્રસંગો ને પરિસ્થિતિઓની પસંદગી તેમજ તેની સંકલના કરવામાં તેમ પ્રવેશો પાડવામાં અણુઆવડત, પ્રસંગોની અસ્વાભાવિકતા, સંભાષણમાં સંરેકૃત શ્લોકો સાથે લાંબા નિબંધો કે ભાષણો, વિદૂષકની અસ્વાભાવિક ને રસ-ક્ષતિકારક લાગે એવી જ્યાં ત્યાં હાજરી, સંવાદોમાં કવિતાનો થતો અતિરેકભર્યો ઉપયોગ, સજીવ વ્યક્તિત્વવાળાં નહિ પણ ગુણુદોષચાચક નામોવાળાં નામથી જ મૂચવાતા માનવપ્રકારનાં પ્રતિનિધિ જેવાં પાત્રો, અને પ્રમાણવિવેકનો તથા ઔચિત્યબુદ્ધિનો થોડોધણો અભાવ—આ એ સમયનાં ધણાં નાટક નામે ઓળખાવાયેલાં પુસ્તકોનાં સામાન્ય લક્ષણો છે. ધણાં નાટકોનાં વસ્તુમાં મૌલિકતા પણ જાદુ દેખાતી નથી. રજુહોડાભાઈનાં ‘જયકુમારીવિજય’ તથા ‘લલિતાદુઃખદર્શક’નાં વસ્તુનું પાત્રનામો ને થોડી-

ઘણી વીગતો ખાદ કરતાં ખીજી રીતે અનુકરણરૂઠ કરવામાં આવેલું છે. 'જયકુમારીવિજય'માં પહેલીવાર ગુજરાતીઓને નાટકનો રચના તરફ અભિ-
મુખ કરવા હતા એટલે નાટકમાં ન ચાલે તેવું કેટલુંક તેમણે ચાહીને
રાખ્યું છે (જે એ નાટકની ત્રીજી આવૃત્તિમાં થોડું કાઢી નાખ્યું છે), પણ
શિખાઉ અનુગામીઓ કે સમકાલીનોએ તો તેવું અનુકરણ કર્યું છે.
એથી જ તે વેળાની અનેક કાચી નાટ્યકૃતિઓમાં સંસ્કૃત શ્લોકોના
ટેકાવાળાં લાંબાં પ્રવચનો, આરંભમાં આખા નાટકનો એકવાર સાર,
લાંબી કવિતામાં લખાયેલા પત્રો ને એવું એવું કેટલુંક નજરે ચડે છે.

ગુજરાતી નવલકથા તેના આરંભકાળથી ઐતિહાસિક અને સામાજિક
એમ બે વર્ણનોમાં વહી છે, તેમ ગુજરાતી નાટકે પણ પારાણિક, ઐતિ-
હાસિક અને સામાજિક વિષયોને આરંભકાળમાંથી જ પકડ્યા છે. પૌરા-
ણિક કથાપ્રસંગોની નાટકો માટે થએલી ચૂંટણી તો જે માનસમાંથી
મળ્યાકાલીન આખ્યાનસાહિત્ય જન્મ્યું છે તે માનસનું જ ફળ છે. એ બધું
કવિતામાં હતું ને આ મઘ સાહિત્યપ્રકાર છે એ જ તફાવત. નર્મદ,
રણછોડભાઈ, કામરાજ આદિએ પૌરાણિક કથાપ્રસંગોને નાટ્યવિષય
બનાવ્યા હતા તેનું અનુકરણ પણ થયું હશે. 'કરણદેવો' (૧૪), 'પ્રતાપ'
(ગ. રા. ભટ્ટ), 'વીરમતી' (નવલરામ), 'કૃષ્ણાકુમારી' (નર્મદ), 'દેવળદેવી'
(ભાંભરાવ), 'રાણકદેવી રા'ખેગાર', 'પૃથ્વીરાજ ચૌહાણ' જેવાં ઐતિહાસિક
નાટકો, તથા પ્રહલાદ, સુદામા, નરસિંહ મહેતા, મીરાંભાઈ, સૂરદાસ જેવાં
લેખકોનાં તથા ગોપીચંદ ને ભટ્ટહરિ જેવાંનાં ચરિત્રોનાં ધાર્મિક નાટકો
લોકરચિતો તથા લેખકનાં વલણોનો ખ્યાલ આપે છે. પણ તે વખતની
છપાએલી કૃતિઓમાં તો મોટા સમૂહ સામાજિક નાટકોનો છે. એ
વખતનો યુગધર્મ હતો સમાજસુધારાનો, અને જેમ દલપત-નર્મદદિની

(૨૩) 'વિદ્યાવિજય' (૧૮૭૭), 'કળેશંકરખંડર્ક' (૧૮૮૩), 'તારા, વીજળી
કદ નિવારણ' (૧૮૮૯), 'રૂઝમણી નાટક' (૧૮૮૫) જેવાં નાટકો આનાં ઉદાહરણ છે.

(૨૪) એના પર નાટક લખાવીને કુંવરજી નાજરે કામરાજની મંડળીના
ગુજરાતી પ્રયોગ થયા તેનીય પહેલાં ભજવેલું.

કવિતા તેમજ તેમના કાળના નિબંધો અન્યદેશનિરપેક્ષ સાહિત્યસેવા અર્થે નહિ પણ લોકશિક્ષણને અર્થે જન્મ્યાં ને દામ કરી ગયાં છે, તેવી જ રીતે પ્રારંભકાળનાં નાટકોએ પણ સમાજસુધારાના ધ્યેયની જ યથાશક્તિ સેવા કરી છે. જેમ યુરોપનાં ૧૮૯૦ પછીનાં નાટકો સામાજિક પ્રશ્નો ચર્ચતાં ધ્યેયસક્ષા નાટકો (Social problem plays) બન્યાં, તેમ આપણાં પ્રારંભકાળનાં નાટકો પણ પોતાના અણુધડ કલાવિધાન સાથે બન્યાં તો છે એવાં જ ધ્યેયસક્ષી સામાજિક નાટકો. એમાં નાટ્યવિષય બનેલા આપણા સામાજિક પ્રશ્નો કયા તે તો તે નાટકોનાં નામોરૂપ પરથી જ સમજી જવાય તેમ છે. સ્વદેશવત્સલતાથી પ્રેરાયેલાં ‘આર્યેષ્ટકર્ષક’, ‘રાજલક્ષિ-વિડંબન’ ને ‘ભારતદુર્દશા’ જેવાંરૂં નાટકોય લખાયાં છે, પણ તે ઝાઝાં નથી. સમાજસુધારાનો કે સતીત્વ, સત્ય, નીતિ ઇત્યાદિનો બોધ નાટ્ય-તત્ત્વને જોખમાવીને ડોકું આગળ કાઢે તેવું સીધું ઉપદેશપ્રાધાન્ય તે કાળની ધણી કૃતિઓનું મોટું લક્ષણ છે.

લોકશિક્ષણ અને સુધારાના યુગધર્મની, પ્રારંભકાળના ગુજરાતી નાટકે પોતે તેનું સાધન કે વાહન બની આમ યથાશક્તિ સેવા કરી છે ખરી, પણ નાટ્યકલાની કે નાટકના સાહિત્યસ્વરૂપનો બહુ સેવા તેમાંના મોટા ભાગથી થઈ જણાતી નથી. નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ નિઃસત્ત્વ, કાચા અને અણુધડ સાહિત્ય મોટેજ ભાઈ લલ્લુને નાટકનું ચેટક મૂકી દેવા જેવી નવલગમને સલાહ આપવી પડી હતી,^{૧૭} અને રમણભાઈને લખવું પડ્યું હતું :

(૨૫) મોટા ભાગનાં સામાજિક નાટકોનાં નામ વિષયવાચક હોય છે. જેમકે, બાળવિધવાદુઃખદર્શક, વિજયાવૈષ્ણવદુઃખદર્શક, લક્ષ્મીદુઃખદર્શક, ત્રિધા-વિજય, કન્યાવિક્રમખંડન, સ્વયંવરોદય, વિધવાદેશવપનનિષેધક, સુધારાદિદર્શક, ત્રાસદાયક તેરમા દુઃખદર્શક. દુનિયાદર્પણ (વિધવા પુનર્જનનો વિષય), વ્યવહારોપયોગી, વ્યભિચારખંડન, મિથ્યાજ્ઞાનખંડન, મલપાનદુઃખદર્શક ઈ. ઈ.

(૨૬) ત્રણેના કર્તા અનુક્રમે, હરિલાલ મુન, સચિતાનારાયણ, અને અમૃતદેરાવ નાથક. (૨૭) ‘નવલમયાવલિ’ ભા. ૨.

‘સંબાધમાં વાર્તા મૂકવાથી અને ગદ્ય લખવું કરતાં પાત્ર થાકે ત્યાં તેને ગાવા માટે પણ મૂકવાથી નાટક યાય છે, એ સહેલો માર્ગ જડવાથી કવ્ય લક્ષ્ય વીસરાઈ ગયું.....ગીત્તુ કાઈ લખી રાકે નહિ તે નાટક લખે એવી સ્થિતિ થઈ ગઈ એથી પણ સહેલો નવલકથા લખવાનો માર્ગ નીઃશંકા ત્યારે એ અચકૃત્ત્વના ઉપાસકોએ નાટકનો કેડો મૂક્યો.’

(‘કવિતા અને સાહિત્ય’-વો. ૩, પૃ. ૨૫૨)

એવા હાસ્યાર્માંથીય ગુજરાતી નાટકનો વિકાસ અમુક પ્રમાણમાં દાખવતી કેટલીક મુકાબલે સારી કૃતિઓ તારવી શકાય એમ છે. ‘મિથ્યા લિમાન’ (દક્ષપતરામ), ‘બાલકૃષ્ણ વિજય’ (નર્મદ), ‘લલિતાદુઃખદર્શક’ (રણછોડભાઈ), ‘ખેજ’ અને ‘મનીજેહ’ (કામરાજ), ‘વીરમતી’ (નવલરામ), ‘અનન્તરાય અને લાલંભા’, ‘કળિયુગન્યાય દર્શન’ (મણિશંકર પંડિત), ‘પ્રતાપ નાટક’ (મણુપતરામ ભટ્ટ), ‘ગોપીચંદ’ (ધ્રુવ ને સોમાણી), ‘કાન્તા’ (મણિલાલ દ્વિવેદી), ‘દેવળદેવો’ (ભીમરાવ), ‘સંગીત કાદંબરી’ (દુર્ગાનાથ દવે), ‘પ્રહ્લાદ’ (હરિલાલ ધ્રુવ), ‘શ્રાન્તિસંહાર’ (કૃષ્ણરાવ) અને ‘અમરસત્ર’ (દોલતરામ પંડ્યા) જેવાં નાટકો આવી કૃતિઓ ગણાય.

આમાંથી પ્રારંભકાળનાં ગુજરાતી નાટકના વિકાસનાં સીમાચિહ્નો જેવાં ગણાશે આ ચાર : વસ્તુસંકલનમાં સંલવાસંલવ અને પ્રમાણના ત્રિવેકનો અને કવિતામાં કેટલીકવાર ઔચિત્યનો અભાવ દેખાડતું, ગુજરાતી રંગભૂમિ પર ખૂબ લજવાઈ કુસીન પણ મૂખ વરને તથા કઈંદા સાસુનણુંદને પનારે પડેલી સુશીલ લલિતાનાં વસમાં વીતકો વડે પ્રેક્ષકોનાં દિલને હલાવી અસર કરનારું બધાં પૌરાણિક અને સામાજિક નાટકો લખ્યા ગુજરાતી નાટકના પિતા કહેવાયેલા રણછોડભાઈ ઉદયરામનું કન્યા-કેળવણી અને રત્નેશ્વરગનની નાટકદેવી વાર્તા જેવા એમના પહેલા નાટક ‘જયકુમારી વિજય’ કરતાં ચડિયાતું, કેટલાંક વરસ લગી અનુકૃતિપ્રેરક બનેલું, સુધારાલક્ષી, ગુજરાતનું પહેલું કરુણાન્ત નાટક ‘લલિતા દુઃખદર્શક’ (૧૮૬૬); કેટલીક નર્મદશૈલીની સારી કવિતાવાળું, વીર સંગાર કરુણ ને અદ્ભુત રસ યથાપ્રસંગ જમાવતું. જેન સત્તાકક્ષા ને ખટખટ તથા ગણિકા-સંસ્થાના ઉદ્ભવવાળું ઐતિહાસિક વાતાવરણ રજૂ કરતું, સારા

નાટ્યસંઘર્ષવાળું, સિદ્ધરાજને યાની રાજ્ય તરીકે ઉદાત્ત પાત્રત્વ અર્પતું, મુનશીના આનંદસુરિના પૂર્વજ જેવા યાનવિજય, કામ અને શુદ્ધ પ્રીતિનું સુંદર દર્શન કરાવતાં લાલરાજ અને મુમળા તેમજ નાનામોટાં સૌ પાત્રોના નિરૂપણમાં જનસ્વભાવપરીક્ષા અને કૌશલ દાખવતું, સમાપ્તિમાં પરાકાષ્ઠા વેળા સારી કલા ચમકાવતું પથ્ય કવિના, યાનગોષ્ઠિ પ્રવેશસંખ્યા આદિમાં પથારો કરી બેઠેલું, થોડી કાપફૂપ સાથે અભિનેય બની શકે તેવું, 'ભટના બોપાળા' ના સદૃશ રૂપાન્તરકારનું મૌલિક ઐતિહાસિક નાટક 'વીરમતી' (૧૮૧૬); સંસ્કૃત શૈલીનું, નળગા હાસ્ય અને સળગ વીર તથા કરુણ રસવાળું, અકબર-પ્રતાપ સંગ્રામના વાતાવરણને તથા પ્રતાપનાં ક્ષાત્રવટ ને ટેકને સજીવ તથા અમર કરી જતું, નાયકપત્નીના એક અપવાદ સિવાય અન્ય ઓપાત્રો વિનાનું, બીજો મુસલમાનો તથા વાણિયાધ્યાત્મજીની બોલીને ઉપયોગ કરતું, 'શું શાં પેસા ચાર' જેવા શબ્દોમાં હીણાચેતી ગુજરાતી ભાષાની વીરરસક્ષમતા સિદ્ધ કરવા મથતું, સ્વગતોક્તિઓ, લાંબાં આવેશપૂર્ણ ભાષણો અને બારોટની વીરરસ ઉછાળતી જના લંબાણ ને પુનરુક્તિ કરતી કવિતાર્થી મંદકાર્ય અને દીર્ઘસૂત્રી બની ગયેલું મુલામ્મ 'પ્રતાપ નાટક' (૧૮૮૩); અને પ્રથમ તથા અંતિમ પ્રવેશોમાં સાવ જિજ્ઞાસુ પરિસ્થિતિમાં રજૂ કરાતા નાયક-નાયિકાના મિત્રનની યોજનામાં કલાદષ્ટિ દાખવતું, બાલ સ્વરૂપમાં સંસ્કૃત નાટકની અને આંતર સ્વરૂપમાં ને ખાસ તો ઉત્તરાર્ધમાં શૈકરપીથરી શોકાન્તિકાની અસર ને દબાજી વ્યક્ત કરતું, નાયિકાના સતીત્વનું પારખું લેતા અને તેનો તથા તેના મૌર વીર પતિનો ભોગ લેતા હારઢેદનના બનાવને અપ્રતીતિદર રીતે નાટકના અન્તમાંની દુર્ઘટનાનું નિમિત્ત બનાવતું, નાયકનાયિકા અને રાજરાણી સિવાય બીજાં પાત્રોને કવિન્યાય આપતું, તરલાના પાત્રમાં આંતઃસંઘર્ષનું સારું ચિત્ર આપતું, વિદૂષકિયા હાસ્યના અભાવને લીધે તેનાં સમકાલીન નાટકોથી જુદું તરી આવતું, સંસ્કૃત નાટકોમાંની કવિતાની પ્રણાલીની સમરવર્ણન અને પ્રકૃતિશીલાન નરસિંહરાવ-રમણભાઈપ્રશંસિત કેટલીક સારી કવિતાવાળું, ધીમે પદ

ચાલુ ક્રિયાવેગ અને આગલાં નાટકો કરતાં વધુ પ્રમાણભાન દેખાડતું, શિષ્ટ રસવાદી પણ જીવંત જોડીની ચોટ વિનાના અત્યારે મોળા લાગે એવા સંવાદવાળું, શિષ્ટ કરુણાન્ત પ્રકરણ 'કાન્તા' (૧૮૮૪).

આગસ નેધિલાંમાંથી બાકીનાનો મિત્તાદારી પરિચય આપવો હોય તો, 'મિથ્યાભિમાન' (૧૮૭૧) એ ક્ષર્ગસ પાસેથી સાંજજેઝા ઓક નાટકના અંગ્રેજી અનુવાદ પરથી દક્ષપતરામે કરેલ રૂપાન્તર 'સદ્ગમી નાટક' ના કરતાં ચડિયાતું, છતાં તેની માફક ભવાઈની અસર વ્યક્ત કરતું દાસ્યકટાક્ષપ્રધાન બોધક્ષત્રી નાટક છે. 'બાળકૃષ્ણવિજય' ૧૮ તેની તે વખતનાં અનેક ગુજરાતી નાટકોની પ્રસ્તાવનાઓમાં વિશિષ્ટ ભાત પાડતી પ્રસ્તાવનાને લીધે, ગોપીવત્સલરણ તથા કંસવધ સંસ્કૃત નાટકની શિષ્ટ-માન્ય પ્રણાલી અનુસાર અનુક્રમે વિષ્ણુમકર્મા કથિત અને નેપથ્યમાં સૂચિત રાખીને ટૂંકાં ઝડપી દૃશ્યોમાં તેમાં બનાવાની કૃત્યજીજ્ઞાને લીધે, તેમજ ત્રીજા ચોથા અંકમાંની કેટલીક સારી કવિતાનેરૂં લીધે નર્મદની નાણાંભીડ ભાંગનાર પણ સતેજ નાટ્યદષ્ટિ ને નાટ્યકલા વિનાનાં તેનાં

(૨૮) પ્રગટ થયું છે. સ. ૧૮૮૬માં, પણ તેનો પહેલા ત્રણ અંક મુદ્રીનો ભાગ છે. સ. ૧૮૭૮માં બજવાયેલો.

(૨૯) ચોથા અંકમાં ચારણી રેલુડી છંદના સરસ રાસવર્ણનનો ખૂબીથી ઉપયોગ કર્યો છે. જુઓ,

ગોપી : ઝનઝન વન મુખન, સદૈન નદી કેપન, કુસુમ નિરખી મન મુદિત હસે;
નિરમળ શસિ બમન, પવન ગતિ ઉદીપન, લગન દિલ્લ તન પતિસુંધસે;
હમઝગ છળી હજટ, મુગટ મણિ ઝળકટ, લટક મટક પ્રતિ અગ વસે,
નટવર તજ કપટ, ઉલટ ધરિ લટપટ, પ્રગટ રમે મુજ સંગ રસે.

કૃષ્ણ : સુવરણ મણિ વસન, પ્રસવ ગસ દરસન, મંડળ સુદર તેજ તરે,
તણ ઠણ રવ ઝણણ, લણણ ધમ છુમછુમ, રમક ઝમક સુર મધુર ભરે;
સુસખણ સજ વદન, મદન રતિ યનન, નયન નયન સર કેલિ કરે;
ધનધન રવ સારદ, વરદ પ્રત સ્મરમદ, ગોપિ પ્રેમ પદ હૃદય પડે

અન્યથા નાટકમાં સહેજ તરી આવે એવું છે. 'જેમ'ન અને મનીજેદ (૧૮૬૯) 'સાદનામા'માંના ઈરાની ઇતિહાસના એક પ્રસંગ પર પારસી ગુજરાતીમાં લખાયેલું તે કાળની રંગભૂમિનું ખૂબ લોકપ્રિય નાટક હતું. 'અનલરાય અને લાલબા' (૧૮૮૧) પણ પારસી ગુજરાતીમાં લખાયેલું, રાજપૂતી અને રજપૂતાણીના સતીધર્મને નાટ્યવિષય બનાવતું, રંગભૂમિના ખરના સંવાદ ને અસરવાળું ચતુરંદ્રી કરુણાન્ત નાટક છે. ગામડાંમાં ઊંડિટ્ટકટ ફરતા સાહેબો અને તેમના શિરસ્તેદારોની લાંચિયા પ્રકૃતિ, વેક, લાંચ તથા અંધેરી નગરીના રાજના જેવો ન્યાય ઉધાડાં પાડતું હાસ્યરસિક 'કૃષિયુગન્યાયદર્શન' (૧૮૮૩) અત્યારેય લખવા જેવું છે. ગોપીચંદની સાથે જ ગોરખ-મહેન્દ્રના સમગ્ર જાતી જતા વસ્તુવાળું 'ગોપીચંદ' (૧૮૮૪) અદ્ભુત બનાવો, સારી કવિતા અને આજંવ તથા આવેશવાળા સંવાદથી દીક રસિક બનેલું નાટક છે. 'દેવળદેવી' ભીમરાવ દિવેટિયાએ ૧૮૭૦ પછી તરત જ લખવું શરૂ કરેલું પણ ૧૮૯૬ માં પ્રગટ થયેલું, 'કરણુ થેસો' નવલકથાની ધણી અસર વ્યક્ત કરતું ને તેની માફક લાંબું પથરાયેલું, ઝાંખા પાત્રાલેખન અને ધીમા કાયવેગવાળું, સારી કવિતાથી સુકત કરુણાન્ત નાટક છે. 'સંગીતકાદમ્બરી' (૧૮૯૭) ને મણિલાલ, બાલાશંકર, 'કેન્ત' આદિએ તત્કાલીન નાટકસમૂહમાં સારું કહેલું, પણ મરાઠી 'સંગીતશાપસંજ્ઞમ' પરથી એ લખાયું છે એટલે એની મૌલિકતાનું પ્રમાણ ધટી જાય છે. કવિતા, ભાષા વગેરે બાબતોમાં એની શિષ્ટતા તરી આવે એવી છે. ઓક અથવા અત્યારના એકાંકી નાટકના લખનારને હાથે જેનો ત્રીજો અંક જ મુખ્ય નાટક બને એવું 'પ્રહલાદ' સંસ્કૃત નાટકની રૂઢિને અનુસરે છે. જુદાં જુદાં ગામડિયો, મારવાડી શાહુકાર, દલવાઈ, હુમકાશા, સુંથો આદિ પાત્રોની બોલીઓ, સમાજસુધારણાને

(૩૦) એ 'સારસાકુન્તલ', 'રામજનનીદર્શન', 'દ્રૌપદીદર્શન' અને 'કૃષ્ણકુમારી' જેવી કૃતિને નર્મદ 'જયપદાત્મક સંવાદ' કહે છે, જેમ 'નર્મ-મય'માંના 'દુજી-વૈદ્યવ્યગ્રિત' ને પણ સંવાદ કહે છે. એના બાદ નાટકકારને માટે નર્મદની નોંધ વાંચવા જેવી છે. (જુઓ 'ભૂનું નર્મજય' - પૃ. ૨૪૪-૨૫ ની પાદટીપ).

અચૂન હેતુ સારે એવા બાળલગ્ન, કન્યાવિક્રય ઈત્યાદિ ઉદ્દેશવાળું અર્વાચીન પાત્રોવાળું પણ પૌરાણિક વાતાવરણને વિસંગત ‘કોમિક’, અને કાવ્યત્વની ઝાઝી છત વિનાની ગેય કવિતાની બહુલતા એના વિશેની નોંધપાત્ર બાબતો ગણાય. ‘પ્રાન્તિસંહાર’ (૧૮૯૯) કળેડાના પ્રથમ પરત્વે સમગ્ર ગુજરાતી સંસારનું સુધારક દષ્ટિએ દર્શન કરાવતું, નાટક માટે તો અત્યંત આવશ્યક એવી વિગતોના તિરસ્કારની કલા (Art of omission) ની બિશુપ દેખાડતું, હાસ્ય અને કરુણ વાળું, સુવાચ્ય કરુણાન્ત નાટક છે. ‘અમરસત્ર’ (૧૯૦૨) સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીનું, ટેટલેક રચણે સ્વાભાવિકતા અને નાટ્યદષ્ટિનો અભાવ દાખવતું, રાજખટપટના સારા ચિત્રણવાળું, ગુણદોષવાચક પાત્રનામોવાળું, સંસ્કૃતપ્રચુર ભાષાવાળું, શિષ્ટ સુવાચ્ય બોધક રૂપકનાટક છે: નાટક એટલે રંગભૂમિના બરતું નાટક નહિ, પરંતુ નાટકનું પુરતક છે.

આ બંધી યદ્ય નવમ્ભત ગુજરાતી નાટકશિશુ ભાંખોડિયાંભેર આલતાં શીખ્યું તે સમયની વાત. એના સંબંધમાં નોંધપાત્ર બિના તો દલપતરામ, નર્મદ, નવમ્ભરામ, રણછોડભાઈ, કોજરાજી, મણિલાલ દ્વિવેદી, હરિલાલ મુવ, પ્રેમાનંદનાં નાટકોના અજ્ઞાનનામા કર્તા, કવિ હસિતારાંકર વ્યાસ, ૭૧ સ્ત્રીમરાવ ને કૃષ્ણગવ દીવેટિયા, દોલતરામ પંડ્યા જેવાં ખીજી રીતે સાહિત્યમાં પ્રતિષ્ઠિત એવાં નામો નાટકો સાથે જોડાયલાં ભાળીએ છીએ એ છે. અરે, ગોવર્ધનરામ જેવા ગોવર્ધનરામે પણ નાટક પર કક્ષમ ચલાવી જેવાનો પ્રવાસ કરેલો. ૭૨ આ હકીકત એ બતાવે છે કે નાટકના સાહિત્યપ્રકારે જેમ સંખ્યાબંધ શીખાડિઓને તેમ વિદ્વાન કવિ-લેખકોને પણ પોતા તરફ આકર્ષ્યા હતા. એની નિષ્ઠાળુ ઉપાસના રણછોડભાઈ જેવાએ કરી તેવી બવાથી યદ્ય નથી એ વાત સાચી છે, પણ કંઈ નહિ તો

(૭૧) નર્મદના એક અનુયાયી હતા. નાટકકાર હતા. ‘હરિશ્ચંદ્ર’, ‘કરણદેવો’, ‘પાંડવચિન્ત્ય’ જેવાં ધણાં નાટક તેમણે લખ્યાં છે, જે તેમના સમયમાં લજવાયાં હતાં.

(૭૨) એમની કૃતિનું નામ ‘સેમરાજ અને સાંખી’ સરસ્વતીચંદ્રનું સેવામય ઉત્તરજીવન એમાં બતાવ્યું ધાયું હશે. પણ એ અધૂરું રહ્યું તેમ ઝાઝા સત્તવાળું બન્યું નહિ, એટલે અપ્રગટ રહ્યું છે.

એકાદ બે નાટક લખી જોવાનું મન તે કાળના આપણા સાહિત્યકારોને થયા વિના રહેલું નહિ એ જ આપણે તો નોંધવાનું છે. તે કાળના એટલે મોટેભાગે ઈ. સ. ૧૯૦૦ સુધીના. પણ ત્યારપછીના આજ સુધીના સમયને પણ એ જ વાત લાગુ પડે તેમ છે. રમણભાઈ, 'કાન્ત', ન્હાનાલાલ, ઠાકોર, મુનશી અને તેમની પછીના ઘણા સાહિત્યકારોના નાટકનેખનના પ્રયાસો એ સાબિત કરે છે.

૪

ઈ. સ. ૧૯૦૦ પછીના પ્રવાહો

ઈ. સ. ૧૯૦૦ની પહેલાંનાં આઠીસ વરસ કરતાં તેની પછીનાં આઠીસ વરસમાં ગુજરાતી નાટકે રમણભાઈ, ન્હાનાલાલ, મુનશી, ઉમર-વાડિયા, રમણલાલ, ચંદ્રવદન, શ્રીધરાણી અને ઉમાશંકર જેવાને હાથે ક્ષાત્રવિધાનની તેમ વિધવિધ નાટકપ્રકારોની બાબતમાં મહુનાપાત્ર પ્રગતિ દેખાડી છે. એ આપણને એમ કહેવા અવકાશ આપે છે કે વીસમી સદી ગુજરાતી નાટકનું નવું પ્રકરણ ઉઘાડે છે. ગુજરાતી નાટક એમાં ફેટલાંક નવા પ્રસ્થાન આફરે છે.

તેમાંય વીસમી સદીની પહેલી વીસી કરતાં બીજીને ચોપડે ગુજરાતી નાટકનો વિકાસ વધુ જમા થયો છે. પણ પહેલી વીસી બે ગૌરવવંતાં નામોને લીધે બીજીની બરાબરી કરે છે એમ કહેવું હોય તો કહી શકાય એમ છે. એ નામો તે રમણભાઈ અને કવિશ્રી ન્હાનાલાલનાં. એમાં પહેલાંએ આપણાં શિષ્ટ નાટકોના 'શિરોમણિ' 'રાઈનો પર્વત' નાટક વડે, અને બીજાએ તેના ન્યારા સાહિત્યકીય વ્યક્તિત્વે ઘડી આપેલા વિશિષ્ટ નાટકપ્રકારથી ગુજરાતી નાટકસાહિત્યના ઇતિહાસમાં પોતાને માટે સ્થાન મેળવી લીધેલ છે. એમની નાટ્યસેવાનો સહેજ વિસ્તૃત પરિચય આથી જરૂરી બને છે.

‘રાઈનો પર્વત’

એક જ સંગ્રામના સંગ્રામજિત પીર (Hero of one battle) જેવા રમણભાઈ નીલકંઠની આ એકની એક નાટ્યકૃતિ છે. ‘કાન્તા’

પછીના ગાળામાં મન દારે એવું એકેશિષ્ટ નાટક ન લાગવાથી એવું એક-
લખવાના તેમને સ્ફુરેલા સંકલ્પનું કદાચ એ પરિણામ હોય. એનું બાહ્ય
સ્વરૂપ સંસ્કૃત નાટકનાને મળતું^{૩૩} અને આંતર પ્રાણ શૈક્ષણિક
નાટકનાના જેવો^{૩૪} છે. એ છે રમણીય રીતે ઉદ્દેશપ્રધાન નાટક રમણભાઈએ
એક સાથે સંસારસુધારાની પોતાની પ્રિય પ્રવૃત્તિની નાટક પાસે સેવા
કરાવવા અને પોતાની નીતિલાવનાનું તેમાં સ્થાપન કરવા તાકાતું છે.
'સાંધ્યાંસે સખ કુછ હોત હે...' એ દુહાની પ્રેરક વારતાના જૂનવાણી
કે મધ્યકાલીન વાતાવરણને રજવાડી પાત્રોમાં સમાજસુધારાની અર્વાચીન
પ્રવૃત્તિને સદાયક તરવો ને રંગો મૂકાયાથી તેમાં પ્રતીત થતા આંતર
વિમંવાદ, અને નાટ્યદષ્ટિએ અનિવાર્ય નહિ તેટલા કતોના હેતુને ઉપકારક
લાગતા પ્રવેશોને લીધે થએલા અતિવિસ્તાર જેવા દોષ નાટકમાં આ ઉદ્દેશ-
પૂર્ણને લીધે જ પેરી ગયા છે. તેમ છતાં, ઉદ્દેશને પ્રારંભકાળનાં નાટકોની
જેમ નિષ્પંધિયાં લાપણીથી નહિ, પણ વસ્તુ અને પાત્રોના વણાટ ભેગો
વણી લઈને, એટલે કે નાટકને નાટક રાખીને સાધવો કતોએ ધાર્યો છે.
એટલે નાટકનો કલાદોર અવારનવાર ભડે ઢીલો મૂક્યો, પણ કાયમથી
સાવ છટકવા એમજો દીધો નથી. પાત્રો, પ્રસંગો તથા હાસ્યશૃંગારરચનાદિ
રસો નાટકની જરૂરત પૂરી પાડતા જઈ કતોના ઉદ્દેશને પણ સાધોસાથ
સાધી આપે છે. નાટકનો ઉપાડ, પહેલા એ અંકમાં નાટકના કાર્યને
ધક્કો આપી સાધોસાથ ચાલૂ કરેલ રાઈ ને જાલકાના સ્વભાવ-દષ્ટિ-
સાધનભેદ, રાઈના આંતરિક મંથનનું ઉદાવદાર ગતિશીલ ચિત્ર, રાઈ

(૩૩) જુઓ એનાં સવાદ અને કવિતા, 'દુર્ગેશ ને કમલા બેડેલાં
પ્રવેશ કરે છે' જેવા દૃશ્યસૂચનો, નાટકનું સમાંકી સ્વરૂપ, પતાકાસ્થાનકનો
પ્રયાગ (અંક ૨, પ્ર. ૩), ભરતવાક્યની નાતનો સમાસિદ્ધોક્ત, પાંચમા
અંક પછી મંગલાન્ત અર્થે મંથન સૂરમાં ગોડવાયેલા બે અંકો, અને શૃંગાર,
હાસ્ય ને કંઠજુ જેવા રસોની વ્યવસ્થા.

(૩૪) એની સાજિતી આપશે નાટકનો પ્રારંભ, વસ્તુસંકલ્પના, પાત્રોનું
આવેખન અને ખાસ તો એમાંનો બાહ્યસ્વંતર સંધર્ષ.

અને લીલાવતીના તથા લીલાવતી અને માલવ્યવેશા જાડકાના મિત્રનની તેમજ અમૃતદેવીની મૃત્યુશ્યાની અને છેલ્લાં બે દૃશ્યોની નાટ્યતત્ત્વપૂર્ણ પરિસ્થિતિઓનું સર્જન, કર્તાના ભદ્રંભદ્રના ભાઈ જેવા વિદ્વષકધર્મી વંશુલ દ્વારા તેમ ખીજી રીતે નાટકમાં રેલાવેલ દ્વાસ્થથી અને કુર્ગેશ-કમલા તથા જગદીય-વીણાવતીના પ્રણયસુંગારથી સાધેલી હેતુપુષ્ટિ ઉપરાંત પૂરું પાડેલું નાટ્યોપયોગી રંજન : આ સર્વ રમણુભાઈનું નાટ્યકૌશલ પુરવાર કરે તેવાં છે. આમ તો નાટકનું પાત્રાલેખન કર્તાના ઉદ્દેશને અધીન છે, છતાં રમણુભાઈની ખરી સિદ્ધિ વસ્તુસંકલનામાં નહિ તેટલી પાત્રાલેખનમાં રહેલી છે. આઠમી ગુજરાતી સાહિત્યપરિષદમાં પોતે દર્શાવેલી 'હાલને અવસરે લઘુભાર નાટ્યરચનાઓ કરતાં પાત્રોના સ્વભાવમાં સૂક્ષ્મ પૃથક્કરણ તથા અન્વેષણ કરનારાં નાટકોના સાહિત્યની આવશ્યકતા' કેમ પૂરી પડાય તેનું દૃષ્ટાંત એમણે આ નાટકના પાત્રાલેખન દ્વારા જાણે પહેલેથી આપી દીધું લાગે છે. નીતિપ્રેમી, પ્રબુનિષ્ઠ, સમાજસુધારક રમણુભાઈનો ભાવનાપુત્ર રાઈ અને તેના કરતાં લિંગ નીતિનો આશ્રય લઈ આખરે તેની નીતિને સાચી દરાવનારું, સાધનની શુદ્ધિની અમત્ય સિદ્ધ કરવા યોગ્યેલું, નાટકનું સૌથી તેજસ્વી પાત્ર જલકા ગુજરાતી સાહિત્યનાં અમર પાત્રો છે. નાનાં મોટાં ખીજાં બધાં પાત્રોને પણ પોતાનું અનોખું વ્યક્તિત્વ અપાયું છે. રાઈના તથા નાટકના સૌથી કરુણ પાત્ર લીલાવતીના અંતરનાં લિંગાણુ અને સૂક્ષ્મ મનોવ્યાપારોનું દર્શન કર્તાએ કુશળતાપૂર્વક કરાવ્યું છે. નાટકમાંનાં બે લયમધુર અને અર્થસુંદર ગીતો એમના કવિપણાનો પરચો આપવા સાથે બાકીના બહુધા અર્થાન્તરન્યાસી શ્લોકમુક્તકોને બદલે એવાં વધુ ગીતોથી નાટકને એમણે કેમ શોભાવ્યું નહિ એવી ફરિયાદ કરવા આપણને પ્રેરે તેવાં છે. પાત્રોના સંવાદની ભાષા સંસ્કારી અને પ્રવાહી છે, પણ જીવંત બોલીને બદલે એ વધુ પડતી સિષ્ટ, સાહિત્યની કે પુસ્તકિયા કચારેક લાગે છે. અભિનયાનુકૂલ સામગ્રી નાટકમાં ઠીક વેરાયેલી હોવા છતાં 'રાઈ'નો પવંત' અનભિનેય રહ્યું છે તેનાં કારણોમાં ત્વરિત પ્રસંગપરંપરાના અને કાયંવેગના

અભાવ અને નાટકના પ્રસ્તાર ઉપરાંત વિરતારી ને (સાર્વિક પદ્ય) ક્યારેક મોલો લાગતો એનો સંવાદ પણ ખરો. વસ્તુસંકલનાની દૃષ્ટિએ છેલ્લા બે અંકે કડક નાટ્યદૃષ્ટિના આગ્રહીઓની ટીકા વહેરી લે એવા છે. બધું કલ્પા પછી આટલું તો ચોક્કસ કે સાહિત્યકાર રમણભાઈનાં કવિ, નાટકકાર ને હાસ્યકાર સ્વરૂપવિશેષોના તથા વ્યક્તિ રમણભાઈનાં સમાજમુદારક અને પ્રાર્થનાસમાજ આસ્તિકનાં સ્વરૂપોના એકદિલ સદકાર્યનો લાભ પામેલું 'રાઈનો પર્વત' પુરોગામી ગુજરાતી નાટકો કરતાં નાટ્યકોશલમાં તેમ સાહિત્યકૃતિ તરીકે બધી રીતે ચડિયાતું હોઈ ગુજરાતી નાટકની પ્રગતિનું એક મહત્ત્વનું સીમાચિહ્ન છે.

નહાનાલાલનાં નાટકો

'રાઈનો પર્વત' પ્રગટ થયું તે વર્ષમાં કવિશ્રી નહાનાલાલનું 'જ્યા અને જ્યન્ત' નાટક-બદાર પડ્યું હતું. પણ તે રબૂ કરે છે તે નાટક-પ્રકારનો પહેલો નમૂનો 'દિન્દુકમાર-અંક ૧' તેનીય પહેલાં પ્રગટ થઈ ચૂકેલું. કવિનાં એ નાટકો ગુજરાતી નાટકનું એક નવું પ્રધાન છે. પોતાની એ પ્રકારની પહેલી કૃતિના સાહિત્યસ્વરૂપનો પરિચય આપતાં કવિએ તેને દસ્ય નહિ પણ શ્રાવ્ય, 'કલાસિકલ' નહિ પણ 'રામાન્ટિક' પદ્ધતિનું, અને કાલ્પિક કે એકસપીયરની શૈલીનું નહિ પણ શૈલીના 'પ્રેમિથિયસ અન્નાઉન્ડ' અને ગેરના 'ફાલ્સ્ટે'ની શૈલીનું ભાવપ્રધાન નાટક (Lyrical Drama)-કહ્યું છે. કેપ કવિશ્રીના નાટકપ્રકારના એમણે પોતે આપેલા પરિચય કરતાં વધુ સાચો પરિચય બીજાને દોઈ ભાગે જ દશે. કવિનું લક્ષ પ્રતિપાદ્ય ભાવના પર વિશેષ રોકાયેલું હોવાથી નાટક-માંનાં વસ્તુ, પાત્રાલેખન, સંવાદ આદિ અંગોને સાધ્ય ગની એસની એ લખવાનાં સાધન કે ખાટી બનવું પડ્યું હોય છે. પોતાનો ઉદ્દેશ સારે એવું પ્રસંગાદિનું માળખું તૈયાર કરી લીધા પછી એના પર બહુ ધ્યાન કવિ આપતા જણાતાં નથી. દસ્ય નાટકનું પ્રસંગમુદય અને સ્પષ્ટરેખ વસ્તુ તથા તેની ઘટ-ગૂંથણી કવિનાટકોમાં આ કારણે એવા મગરો નહિ.

કાર્ય ઝાઝું ને ઝડપી નહિ પણ સંવાદ ને ગીતો વચ્ચેથી ધીમે ધીમે માર્ગ કરતું ચાલે છે. પાત્રો ભાવનાનાં ઉભયપક્ષી પ્રતિરોપો જેવાં, ક્રિયા-શીલ નહિ તેટલાં ઉદ્ધારશીલ અને પ્રકાર (Type) જેવાં હોય છે એટલે તેમાં ધરતીનાં માનવીની જીવન્તતા ઓછી લાગે છે. જ્યાં નાટક કવિએ લખ્યાં છે ગદ્યમાં નહિ, પણ પોતે જેને ડાલનશૈલી કહે છે એમાં ભાવની એભિવ્યક્તિમાં છટાં અને ભાષાનાં સાધવ અને વૈભવ તથા માધુર્ય અને ચોટ એ શૈલીએ સારી રીતે સાધી આપેલ છે. પણ બીજે પક્ષે, એ શૈલી પાત્રોના સંવાદની ભાષાની જીવન્તતા ને વાસ્તવિકતાની પ્રતીતિને ઘણી બાધાકર નીવડે છે અને કેટલીક વાર સમ્બંધનું ને આડંબરી બની જાય છે. કવિની સર્જક કલ્પના, કવિદષ્ટિ અને રસિકતા નાટકોનાં સ્થાન-કાલ અને વાતાવરણને અદ્યુતરસિકતા તથા કાવ્યમયતાથી એવાં લપેટે છે કે 'આત્મા શું વિશાલ બોમ, પ્રેમભક્તિની આ બોમ', એ 'પ્રેમકુંજ'-માની એમની પંક્તિને એમનાં નાટકોના વાતાવરણના પરિચય માટે વાપરી શકાય. કવિતા અને ગેયતાથી ભરેલાં, કથાત્મક રીતે મૂકાયેલાં, અને પાત્રમાનસ તથા પરિસ્થિતિઓને અનુરણન, સચ્ચન કે ભાષ્યથી થીક નાટકના 'કોરસ'ની પેઠે અજવાળતાં ગીતો તો કવિનાં નાટકોનું એક મુખ્ય લક્ષણ ને આકર્ષણ બની રહે છે.

[આવાં આવાં લક્ષણો ધરાવતાં એમનાં નાટકો વસ્તુતઃ નાટકોનો નહિ પણ કવિનાનો રસાનુભવ કરાવે છે.] જ્યારે એમના કવિ-આત્માએ એક જુદી રીતે પોતાની જાતને વ્યક્ત કરવા ચાહ્યું ત્યારે તેણે પ્રયોજ્યું તો નાટકનું સાહિત્યસ્વરૂપ, પણ મૂળે વિગતતોખી વસ્તુસ્પર્શી માનસ જ એમનું નહિ, એટલે એમાં એ ચાલ્યા તો શૈલી ને જેટલું જેવા કવિઓને જ ચીકે-પરિણામે એમની નાટ્યકૃતિઓનાં બધાં સ્વરૂપ ને કાંક નાટકના જેવાં, પણ માહિં ધમકતો પ્રાણ તો નહાનાલાલી કવિતાનો, એમ બની ગયું. વાસ્તવદર્શી દૃશ્ય નાટકની અપેક્ષાને નહિ સંતોષતો આ નાટકપ્રકાર ગુજરાતી સાહિત્યમાં આવ્યો તો લહે આવ્યો, આપણું નાટકસાહિત્ય એનાથી જુદી જ રીતે સમૃદ્ધ તો જરૂર બન્યું છે.

‘ઇન્દુકુમાર’ના ત્રણે અંકોનાં ત્રણ પુસ્તકોને એક જ નાટક ગણીએ તો ય કવિનાં આવાં નાટકોની વર્તમાન સંખ્યા અગિયારની થવા જાય. એમાં ‘ઇન્દુકુમાર’, ‘જ્યા અને જયન્ત’, ‘પ્રેમકુંજ’, ‘ગોપિકા’, ‘પુણ્યકંથા’ ને ‘જગદ્દેવેશ્વર’ જેવાં નાટકો કલ્પિત વસ્તુવાળાં છે, ‘રાજપિંજર’, ‘સંધિ મિત્રા’, ‘જહાંગીર-નુરજહાં’, અને ‘ચાહાનશાહ અકબરશાહ’ જેવાં ઇતિહાસનું નાટક. બંનાવે છે, અને ‘વિશ્વગૌતા’ના કેટલાક પ્રવેશો પૌરાણિક છે. રનેદ, સેવા, સંયમ અને સમન્વયની કવિની પ્રિય ભાવનાઓમાં કોઈ ને કોઈ એમાં વણાયેલી ને ચર્ચાયેલી હોય છે જ. યુગમીમાંસા કર નવસંદેશ આપવાનું પણ એમાં કવિએ ધ્યુ હોય છે. એ સંદેશ નવી કવિની, ભાષામાં આવે છે એટલું જ, બાકી હોય તો છે ચોખ્ખો ભારતીય સંસ્કૃતિનો જ અવાજ. ભારતીય સંસ્કૃતિને જેમ બંગાળના કવિવર રવીન્દ્રનાથે પૂરી પચાવીને તેનાં સૌંદર્ય ને સ્વસ્થ વર્તમાન જમાનાને દેખાડ્યાં-શીખવ્યાં છે, તેમ આ ગુજરાતના કવિવરે પણ જેમ અન્યત્ર તેમ આ નાટકોમાં તેવું જ કાર્ય કરેલું જણાય છે. એમનાં બધાં નાટકો આમ તો એક જ શૈલીનાં છે, પણ ‘ઇન્દુકુમાર—અંક ૧’, ‘પ્રેમકુંજ’ ને ‘પુણ્યકંથા’ જેવાં વધુ ભાવપ્રધાન બન્યાં છે, તો બાદશાહનામાનાં નાટકો તેનાં નાયકનાયિકાના એક પછી એક નિરૂપાતા જીવનપ્રસંગોને લીધે પ્રસંગબદ્ધ અને ચરિત્રાત્મક Chronicle-play બની ગયાં છે. ‘વિશ્વગૌતા’માં તો અનન્યપરતંત્રા કવિભારતીએ કાળકાળના કલાખેત્ર બનાવવાની હેંશમાં રચકકાલની તો ઠીક, પણ કિયાની એકતા (Unity)ને પણ ઘોળી-પી જવાનો પ્રયત્ન પણ નૂતન પ્રયોગ એની વસ્તુસંકલના પરત્વે રૂપો-છે. ‘સંધિમિત્રા’ અને ‘શ્રીહર્ષદેવ’ જેવાં નાટકો સંસ્કૃત નાટ્યશૈલીમાં લખાયાં છે. ‘જ્યા અને જયન્ત’ રંગભૂમિ માટે દૈન્ય નાટક લખવાના અંદાજે લખાયું હોઈ નાટ્યવિધાન અને વસ્તુસંકલનામાં અસંખ્ય કવિ રાખી શકે તેટલી, કાળજીવાળું તે બન્યું છે.

એ ‘જ્યા અને જયન્ત’ને કવિશ્રીનાં નાટકોનો ઉત્તમ નમૂનો કે પ્રતિનિધિ ગણી શકાય. કવિની કલ્પનાએ ઉપાડેલા દ્વાપર અને કલિનો યુગસંખ્યાના કાળમાં અને નાયકનાયિકા તથા તથા બીજાં પાત્રોની

કાર્ય ઝાઝું ને ઝડપી નહિ પણ સંવાદ ને ગીતો વચ્ચેથી ધીમે ધીમે માંગે કરતું ચાલે છે. પાત્રો ભાવનાના ઉભયપક્ષી પ્રતિરૂપો જેવાં, દિવા-શીલ નહિ તેટલાં ઉદ્ધારશીલ અને પ્રકાર (Type) જેવાં હોય છે એટલે તેમાં ધરતીનાં માનવીની હવન્તતા ઓછી લાગે છે. અહાં નાટક કવિએ લખ્યાં છે ગદ્યમાં નહિ, પણ પોતે જેને ડાલનશંકી કહે છે એમાં, ભાવેની અભિવ્યક્તિમાં છટા અને ભાષાના લાઘવ અને વૈભવ તથા માધુર્ય અને ચોટ એ શૈલીએ સારી રીતે સાધી આપેલ છે. પણ બીજે પક્ષે, એ શૈલી પાત્રોના સંવાદની ભાષાની હવન્તતા ને વાસ્તવિકતાની પ્રતીતિને ઘણી બાધાર નીવડે છે અને કેટલીક વાર શબ્દાણુ ને આડંબરી બની જાય છે. કવિની સર્જક કલ્પના, કવિદષ્ટિ અને રસિકતા નાટકોનાં સ્થગ-કાલ અને વાતાવરણને અદ્ભુતરસિકતા તથા કાવ્યમયતાથી એવાં લપેટે છે કે 'આત્મા શું વિશાલ બોમ, પ્રેમભક્તિની આ બોમ', એ 'પ્રેમકુંજ'-માંની એમની પંક્તિને એમનાં નાટકોના વાતાવરણના પરિચય માટે વાપરી શકાય. કવિતા અને ગેયતાથી ભરેલાં, કલાત્મક રીતે મૂકાપેલાં, અને પાત્રમાનસ તથા પરિસ્થિતિઓને અનુરણન, સૂચન કે ભાષ્યથી ઓક નાટકના 'કોરસ'ની પેઠે અજવાળતાં ગીતો તો કવિનાં નાટકોનું એક મુખ્ય લક્ષણ ને આકર્ષણ બની રહે છે.

[આવાં આવાં લક્ષણો ધરાવતાં એમનાં નાટકો વગુતઃ નાટકોનો નહિ પણ કવિનાનો રસાનુભવ કરાવે છે.] જ્યારે એમના કવિ-આત્માએ એક જુદી રીતે પોતાની જાતને વ્યક્ત કરવા આશું ત્યારે તેણે પ્રયોજ્યું તો નાટકનું સાહિત્યસ્વરૂપ, પણ મૂળે વિગતગોખી વસ્તુદર્શી માનસ જ એમનું નહિ, એટલે એમાં એ ચાલ્યા તો શેલી ને ગેર જેવા કવિઓને જ ચીતે. પરિણામે એમની નાટ્યકૃતિઓનાં બધા સ્વરૂપ ને ઠાક નાટકના જેવાં, પણ મહિ ધનકતો પ્રાણુ તો ન્હાનાલાલી કવિતાનો, એમ બની ગયું. વાસ્તવદર્શી દસ્ય નાટકની અપેક્ષાને નહિ સંતોષતો આ નાટકપ્રકાર ગુજરાતી સાહિત્યમાં આગ્યો તો ભલે આગ્યો, આપણું નાટકસાહિત્ય એનાથી જુદી જ રીતે સમૃદ્ધ તો જરૂર બન્યું છે.

ઉચ્ચાવચ અનુભવ શૂનિકાઓ સાંકેતિક રીતે સૂચવનાં દિમાદિનાં યોગશૃંગો, વન અને વારાણસી એ એના ત્રણ અઢાના રથલમાં ભજવાતું એનું વસ્ત્ર કવિની પ્રિય લગ્નભાવનાને એક ઉત્કૃષ્ટિસોપાન સર કરતી બતાવે છે. એ ઉત્કૃષ્ટિ તે પ્રેમમાંથી કામના તત્ત્વનાં વિગલન અને વિલોપનની, જેનો ઉચ્ચનમ આદર્શ જ્યાં અને જ્યન્તનાં પાત્રોમાં દર્શાવાયો છે. એ બેક પાત્રોને છેવટે પ્રવૃત્તિ પથ ઉપાડતા બતાવ્યાં છે એવાં આદર્શ પતિઓ અને પત્નીઓ ધડ્યાની, જેમનું દાંપત્ય 'મોદ ને રોદના બેઠ પાળે' અને 'કામ ને રસાનન્દને ભિન્ન પરમાણે.' કામની દેયના બતાવવા જ નાટકમાં નૃત્યદાસી, વામીમંડળ, પાર્ધી અને તીર્થંગોરનાં પત્રો અને તેમની સાથે સંકળાયેલા પ્રસંગો યોજવામાં આવ્યાં છે. નિર્મેળ કામ અને જ્યાં તથા જ્યન્તનો સૂક્ષ્મ અશારીર પ્રેમ (એ ગોવર્ધનરામનાં કુમુદ તથા સરસ્વતી-ચંદ્રની અતિ બતાવવામાં આવતી સૂક્ષ્મ આત્મિક પ્રીતિની કવિતાઈ આટલિ જ છે) એ બે છેડાની વચ્ચેનો ક્રમ રજૂ કરવા કાશીરાગ-શેવતીના રથૂગ-માંથી સૂક્ષ્મ તરફ ગતિ કરવાની આગાહી આપતા 'રોદનું' સર્માતરગતિ ચિત્ર યોજાયું છે. નાટકનો વસ્તુસંકલના ધ્યેયલક્ષી છે. ગિરિપ્રદેશમાંથી પ્રથમ કલિનાં એધાણુ દાખવતી નૃત્યદાસી ગર્ભ, પછી કાશીરાગને પરણુ-વામાંથી જ્યાં છટ્ટી, પછી તેને શોધવા જ્યન્ત નીકળ્યો અને જ્યાનાં માતાપિતા રાજરાણીનેય નીકળવું પડશે, એટલી વાત કહેના પહેલા અંક પછી બીજામાં નૃત્યદાસીનો કામાચાર અને નાયકનાયિકાની તથા રાજરાણીનો રખડપટ્ટી રજૂ કરાઈ, ત્રીજામાં નાયકનાયિકાના મિલન અને આશ્રમરથાપના સાથે નાટકનો અન્ત આવે છે. બીજા અંકના અન્તમાં નાટકમાંનાં સૌ રખડનશીલ પાત્રોનો પથાતપ આરંભાઈ ત્રીજામાં તેમનું ઉદ્ધર્ગામી પરિવર્તન મિનજરૂરી લંબાણુ વિના દર્શાવાય છે. 'વીજલડી હો, જામાં જો રહો તો—', 'હો છે પ્રસાત આજ ધીમે ધીમે,' 'ગોરસ લેઈ લેઈ પીએ,' 'એક જવાલ જલે તુજ નેનનમાં,' 'જલ્દથી જગની ધૂમે રે' જેવાં મધુર ગીતો, લંસદંસોવાળા, ત્રિકાળદર્શનના અને અનિમ નીકાસકરના જેવાં કાવ્યમય દર્શ્યો, અને અહીંતહીં વેરાયેલ ભાવના—

વિચાર-સૌંદર્ય નાટકનાં શૈલ્ય અને સામર્થ્ય વધારે છે. ‘ચાલો ચાલો: સ્લૂગી રસકુંજમાં’ જેવાં કેટલાંક ગીતો, કેટલાંક ધ્વાનિયાં ને અદ્ભુત દેખાવ રજૂ કરતાં દ્રશ્યો તથા ચમત્કારોની યોજના એ કવિએ રંગભૂમિને પોતાની રીતે ચૂકવેલો કર છે. પણ ગુર્જર રંગદેવતાએ કવિની પૂજાને સ્વીકાર કર્યો નથી. રંગભૂમિની ધણી મર્યાદાઓથી મુક્ત એવું ચિત્રપટ ધારે તો એનો સારો ઉપયોગ કરી શકે, પણ એ વાત જુદી છે. આપણે માટે મનની રંગભૂમિ પર ભગ્વી શકાય એવા તેમ સાદિત્યપ્રકાર લેખે ગુજરાતી નાટકના એક વિશિષ્ટ નમૂના તરીકે એવું કહ્યું મૂલ્ય છે.

ગુજરાતી રંગભૂમિને એવો કર ‘કાન્ત’ને પણ ચૂકવેલો પડ્યો છે, એ અન્યથા સારાં એવાં એમનાં બે નાટકોમાંનાં પ્રચલિત રંગભૂમિ પર ગવાતાં નાટકિયાં ગાયનો જેવાં ગીતો બતાવી આપે છે. એમની નાટ્ય-સેવાને પણ અહીં જ સંભારી લેવી ઠીક છે. ‘રોમન સ્વરાજ’ અને ‘ગુરુ ગોવિંદસિંહ’ એ બે એમનાં પાછલાં વયનાં નાટકસજ્જનો છે. બેઉ ઐતિહાસિક નાટકો છે, અનુક્રમે સ્વરાજગ્રંથના અને હિંદુમુસ્લીમ એકતા એ બે ભારતીય પ્રશ્નોની પરોક્ષ રીતે બેઉ નાટકો પાસે કર્તાએ સારી સેવા કરાવી છે, બેઉ નાટકો ભગ્વી શકાય એવાં છે (આમણું ‘ઝાંઝિમ દુલિયા’ નામથી ભગવાયાનો ઇતિહાસ પણ છે), બેઉના સંવાદોમાં ભાવવાદિતા, ગદ્યછટ્ટા ને સમોટના છે, અને બેઉમાં કાવ્યો બહુધા કાવ્યત્વહીન ને નાટકિયાં અને પાત્રલેખન સખળું છે. રાજસત્તાના નિકંદન અને પ્રજાસત્તાની સ્થાપનાના રોમન ઇતિહાસના એક મહત્વના બનાવને કેન્દ્રમાં રાખી તેને લગતા અનેક પ્રસંગોનું, એટલે ઇતિહાસનું આગલી કૃતિમાં કાન્તે સીધું નાટક કરી નાખ્યું છે અને બનાવનો બહુ મોટો પટ વરતું માટે ઉપાડ્યો છે. ગુરુ ગોવિંદસિંહના જીવનમાંથી નાટ્યોચિત વૃત્તાન્તને હિંદુમુસ્લીમના પરસ્પર દ્વેષના ધર્મઝડનને અત્યંત પામર કરાવતી ઉદાર દષ્ટિના દોરે નાથી તેનું નાટક રચતી બીજી કૃતિ નાટકના કલાવિધાનની દષ્ટિએ ચડિયાતી લાગે છે. પીર મુલ્લાંશાહના પાત્ર દ્વારા ‘કાન્ત’ની ધાર્મિકતા, ભાવના અને દષ્ટિએ તેમાં સરસ અભિવ્યક્તિ સાધી

છે, તેમજ ગુરુ ગોવિંદસિંહ, અનોપકુંવર, ઔરંગઝેમ, અમીના આદિ તેમાંનાં પાત્રો પણ ઘણાં આકર્ષક બન્યાં છે.

હેલ્દી પચીસીની વાત

કવિ ન્હાનાલાલ પછી જે નાટકલેખકોને સભારવા પડશે તે બધા સમકાલીન છે અને તેમની લેખનવૃત્તિ પણ સમાન્તરે ચાલ્યાં કરતી રહી છે. વળી નાટક લખનારાઓની સંખ્યા વધી છે અને નાટકના કલા-વિધાનમાં કૌશલ, છટા ને નવીનતા પણ આવ્યાં છે. એટલે એને વિષે વાત કરતાં સમયાનુક્રમી ઇતિહાસદષ્ટિને કડકપણે વંચાગી રહી શકાય એવું નથી, પ્રવાહસમીક્ષા જ વિશેષ કાવશે.

આ ગાળાના નાટકસાહિત્ય પર ગઈ સદીની હેલ્દી વીસીમાં ઇન્સેન-પ્રભૃતિ અનેક નાટકકારોને હાથે નાટકમાં આવેલી કાન્તિ પછી સરખાયેલા યુરોપીય નાટકસાહિત્યની સીધી ને પગેક્ષ અસર પડી છે. યુગપત્ની એ નાટકકક્ષાંતિની પાછળ જિભો દત્તો પ્રેક્ષકોથી સાવ અલગ પડી તેની સાવ સામે જઈ જિભા રહેલા તખ્તાએ જરૂરી બનાવેલો વાસ્તવદર્શનનો આગ્રહ. પદ્ય મૂકીને નાટક ગદ્યસાહિત્યનો પ્રકાર બન્યું, પાત્રોના સંભાષણમાં સાહિત્યની ને કવિતાની નહિ પણ રોજના બ્યવહારની જીવતી ભાષા આવી, નાટક દૃશ્યો તથા પાત્રોના ભાવ મૂર અને અભિનય માટે વિગતપૂર્ણ સૂચનોથી ખચિત બન્યું, નાટકલેખક રંગભૂમિદષ્ટિને પુનઃસ્થાને બેસાડતો થયો, અને નાટકના વિષયોમાં નિકટ જીવનસ્પર્શ વરતાવા લાગ્યો તે એને પરિણામે. ઉદ્યોગવાદનાં પરિણામ દેખાવા માંડ્યાં હતાં, વ્યક્તિનું અંતરાત્મા, કુટુંબ ને સમાજ સાથે સંબંધી વધવા માંડ્યું હતું, માનસશાસ્ત્રે માન-વીના ગુપ્ત મન (Subconscious mind)ને બહાર ખેંચી આણવાનું શરૂ કર્યું હતું. એ બધાને લીધે એક પ્રકારનું દષ્ટિપરિવર્તન પણ જે આરંભાયું તેણે નાટકને વસ્તુ ને વિષય પૂરા પાડવા ઉપરાંત તેના પ્રયો-જનને મતોરંજનમાંથી જીવનનિરૂપણ જીવનવિચારણા અને છેવટે જીવન-સુધારણાના પ્રયત્ન કરી નાખી નાટકને કલા અને જીવનનું સંગમનીર્ધર બનાવી દીધું.

આવા નાટકે વધુ વધુ ઉપાતિયા બનના આ યુગને અનુકૂળ રહેવા તેમ જ કલાદૃષ્ટિને ખાતર વિસ્તારલાઘવ સાધ્યો. તે પાંચ અંકનું મટી ત્રણ અંકનું ચયું, એથી આગળ જઈ ને એણે એકાંકી કે લઘુનાટકનું વામનસ્વરૂપ ધારણ કર્યોની હકીકતને અહીં જ નોંધી લેવી જોઈએ. ગઈ સદીમાં મુખ્ય નાટક પહેલાં ભજવાતું અને Curtain-raiser નામે જોળખાતું બહુધા મનોરંજક અને હાસ્યલક્ષી પ્રકારનું નાનું નાટક, અને મુખ્ય નાટ્યપ્રયોગ પછી ભજવાતું ઉપનાટક આજના આ એકાંકી નાટકના પૂર્વજ થાય એવા નાના નાટકે પછી લખાનાં રહ્યાં, પણ ઉપર વર્ણવેલાં ત્રિઅંકી ગદ્યનાટકોની સફળતા પછી અને વિશેષે કરીને આ સદીના બીજા દાયકામાં આપરિશ નાટકકારોનાં આવાં નાટકો ને તેમની ભજવણીએ એનો ભાવ વધાર્યો ત્યારપછી, ખાસ તો ગત વિશ્વયુદ્ધ બાદ, એકાંકી નાટકે સાહિત્યકારોનું, લોકોનું અને અવૈતનિક અભિનયશોખીનોનું લક્ષ વધુ વધુ ખેંચતા રહી, સાહિત્યક્ષેત્રે હવે તો પોતાની પ્રતિષ્ઠા જમાવી દીધી છે. એનો પટ મર્યાદિત છે, એ સિવાય એ ઉપરના નાટકનાં જ સ્વરૂપ ને કલા દાખવે છે અને એ કરે તેવું કાર્ય પણ કરે છે. પણ પટ મર્યાદિત છે એટલે જ સુરેખતા, એકતા, અને લક્ષગામિત્વની એને વધુ કડક સાધના કરવી પડે છે. ટૂંકી વાર્તા અને ઊર્મિકાવ્યનું નાટ્યક્ષેત્ર એ સમાનધર્મી છે.

આવા પાશ્ચાત્ય નાટકસાહિત્યના વાચનપરિચયે આપણા સાહિત્યકારોની નાટ્યસમજ કેળવી ને વધારી એવા સર્જનની હોંસ ગ્રેરી તેનું છેલ્લા એ દાયકાનું ગુજરાતી નાટકસાહિત્ય એક પરિણામ છે એમ કહેવામાં હરકત નથી. નર્મદથી રમણભાઈ સુધીના લેખકોનાં નાટકો સંસ્કૃત દમનાં, ગૃહપદ્યમિશ્રિત, હતાં, અને કેવિ ન્હાનાલાલનાં નાટકો વગી રોલનસેઝીમાં લખાયેલાં; તેને સ્થાને હવેનાં ગુજરાતી નાટકો ગદ્યપ્રધાન બન્યાં છે, અને સ્વરૂપ અને કલાવિધાનમાંય ઉપર વર્ણુવ્યા પાશ્ચાત્ય નાટકપ્રકારને અનુસર્યો જણાય છે. ખરુભાઈ, ચંદ્રવદન, ઉમાશંકર આદિનાં એકાંકી નાટકો જે આપણે જોઈએ છીએ તેમ ભાણુ, પ્રહસન, વિલાસિકા જેવા

સંસ્કૃત નાટકના એકાંકી પ્રકારોના નમૂના નથી, પણ પશ્ચિમના એકાંકી નાટકની પદ્ધતિના છે. રંગભૂમિદષ્ટિ અને વાસ્તવાલેખન છેલ્લા બે દાયકાના ગુજરાતી નાટકે ઠીક પ્રમાણમાં ઉપાસવા માંડ્યા છે, તેની માછળ પણ પાશ્ચાત્ય નાટકની અસર ગેવરી જોઈએ.

પ્રો. ઠાકોરકૃત 'જિગતી જુવાની' એવો તખ્તાલાયકી અને વાસ્તવાલેખનનો પ્રયોગ કરવા જાય છે, પણ એની પ્રસ્તાવના જે આશા જીમી કરે છે તે પૂરી થતી નથી, અને નાટક કેવું ન હોવું જોઈએ એવું જ દૃષ્ટાન્ત એ નાટક બની જાય છે. બનાવો, સંજોગો, પાત્રો ને ભાવો આ સમયના રાખી સંસારની તાદશ છબી રજૂ કરવાનો એમાં દત્તોનો આશય છે ખરો. પણ પાંચ છ કુટુંબની ઉપર દષ્ટિપાત કરતા એના વસ્તુની કોઈ સુગ્રિહ ગૂંથણી કે એકતા નથી. નાટકને માટે જરૂરી એટલુંય કાર્ય એમાં નથી, તેમ વળી નાટકને જોઈતી ઉત્કટતાનો રસ, પાત્રો, ભાષા અને પરિસ્થિતિ એ સર્વમાં લગભગ અભાવ છે. એમાંના કવિના, વાતાવરણ અને જિગતી જુવાનીના ચિત્ર સંબંધી કશી જ ટીકા ન કરીએ તો પણ નાટક તરીકે એ કૃતિ આંધી સંતોષ આપતી નથી. વાસ્તવિક વાતચીતિયા ભાષાથી એમાંના સંવાદ થોડું આકર્ષણ જિમું કરે છે, પણ લાક્ષણિક ઠાકોરશૈલીનું ગદ્ય પણ ધણીયાર તેમાં વપરાવા લાગી એ આકર્ષણને હાકારી દે છે. આપણા એ સાદસિક પ્રયોગવીરના એક વિશ્લેષણ પ્રયોગ તરીકે એની જે કંઈ છે તે કિંમત.

ખટુભાઈના પ્રયોગ —

છપ્પસેનશૈલીના તેમ એકાંકી નાટકોના પહેલા સફળ પ્રયોગકાર તો આપણે ત્યાં બન્યા છે ખટુભાઈ ઉમરવાડિયા. એમનાં નાટકો વિચારપ્રધાન કે પ્રશ્નગર્ભ નાટકોના પ્રકારનાં છે. કશુંક આકર્ષક લગતો દેખાડવા કરતાં કશુંક વિશિષ્ટ કડી જવું જાણે એમને વિશેષ રુચિ હોય એમ લાગે છે. જૂના નવાનો મેળ કેવોક ખાસ એવું કોતુક 'મનનાં જૂત', 'અશક્ય આદર્શો' ને 'શકુન્તલા રસદર્શન'નું જનક છે, તો પ્રેમ દાંપત્ય અને નારીહૃદયદર્શન

‘હંસા’, ‘દાંપત્ય’, ‘રક્ષા’, ‘સતી’ જેવાં નાટકોનો મુખ્ય વિષય બની ગયો છે, ‘કૃપાક્ષ’ જેવામાં સૂર્યનના બળની માનસવિગ્ધાને શીખવેલી માહિતી. પર નાટક ચણાયું છે, તો બાણુલદની ‘કાદંબરી’એ સૂઝાડેલી કે પ્રેરેલી લાગેતી જન્મજન્માન્તરના સૌંદર્યયાત્રીની કલ્પનાએ ‘લોમહર્ષિણી’ અને ‘એક દલાનાયતી’ આગળ અસંખ્ય લોકની વિસાત નથી’ એ વિચારે ‘માલાદેવી’ નાટક રમી આપેલ છે. પણ આમ અંતર્ગત વિચાર કે ભાવના કે કલ્પના પર કર્તાતું ધ્યાન વિશેષ રહેવાને પરિણામે નાટક ‘મનનાં ભૂત’ તથા ‘કૃપાક્ષ’ જેવામાં લાગે છે તેમ પેન્ના વિચારને ખાતર જ લખાયેલું ને વિચારની પાછળ દોરાતું ચાલતું જણાય છે. એ બંનેમાંનાં પાત્રપરિવર્તન સ્વાભાવિક લાગે તેવી ભૂમિકા વિનાનાં ને તાલમેલિયાં લાગે છે તેનું કારણ એ.

નાટકોનું આ તત્ત્વ એમને સંવાદપ્રધાન બનાવે છે, અને સંવાદને એમનું એક આકર્ષક અંગ ગણવું પડે તેમ છે. નાટ્યવિવેચક વિલિયમ આર્ચરે યુરોપીય નાટકનો જે વિકાસ થયો છે તે તેના સંવાદની બાબતમાં વિશેષ થયો છે એવો જે અભિપ્રાય આપેલો છે તે આપણા ગુજરાતી નાટકને માટે પણ સાચો છે. મુનશી-બુદ્ધભાઈના નાટકોમાંના સંવાદને પુરોગામી ગુજરાતી નાટકોમાંના સંવાદ જોડે સરખાવવાથી આ સ્પષ્ટ સમજાશે. ગુજરાતી નાટકના આ સંવાદવિકાસમાં પોતાપૂરતો બુદ્ધભાઈનો સારો ફાળો છે. એમનાં પાત્રોના સંવાદમાં છટા, રસિકતા, સુદ્ધિતેજની ચમક, મોજાપણું, હળવાશ, ભાવવાહિતા, જીવંતતા આદિ ગુણલક્ષણો સારા પ્રમાણમાં દેખાય છે. સુંદર વિચારો સાદા પણ કલામય ભાષાપોશાકમાં સજ્જ થઈ એ સંવાદોમાં અવારનવાર આમથી તેમ હરતાફરતા દેખાય છે. નીચલા ચરનાં પાત્રો જવદેએ આવતાં હોઈ એમની ગ્રામિણી બોલીનો ઉપયોગ લાગ્યે જ થયો છે, છતાં સંવાદ એકંદરે મોહક બન્યા છે.

એ સંવાદ બોલનારાં પાત્રો પ્રાચીન-મધ્યકાલીન અને આધુનિક એમ બે વર્ગમાં વહેંચાઈ જાય એવાં છે. એનું કારણ નાટ્યકારે જે એ પ્રકારનાં વાતાવરણ અહીં આલેખ્યાં છે તે છે. ‘મત્સ્યગંધા ને ગંગેય’

એ પૌરાણિક નાટકમાં વાતાવરણ પ્રાચીન અને 'સતી' તથા 'માલાદેવી' માંતું મધ્યકાલીન છે, બાકીનાં આધુનિક છે. 'હંસા', 'રક્ષા' અને 'દાંપત્ય'માં એના લેખનકાળે ગુજરાતમાં ન હતું પણ આવવાની આગાહી આપતું હતું એવા, કેટલેક અંશે પાશ્ચાત્ય લાગે તેવા, વાતાવરણનું ચિત્ર છે નાટકોમાં થોડીક કવિતા છાંટવાની બુદ્ધિમાર્ગની ક્ષમિસની રૂતિને 'લોમહર્ષિણી' અને 'માલાદેવી' જેવાં નાટકોમાંના વાતાવરણે સારો અવકાશ આપ્યો છે, તો એમની અર્ચાચીન જીવનદૃષ્ટિને મદાદવા અન્ય નાટકોમાંના આધુનિક વાતાવરણે સરક કરી આપી છે. એમ તો એ ત્રણ પ્રાચીન-મધ્યકાલીન વાતાવરણવાળાં નાટકોનાં મુખ્ય પાત્રો સ્વભાવે ને બોલેઆમે તો અર્વાચીન જ લાગે છે. પાત્રો વિશે ખાસ નોંધપાત્ર વાત તો એ લાગે છે કે પુરુષો કરતાં સ્ત્રીઓ વધુ તેજસ્વી ને આકર્ષક આમેખાઈ છે. રક્ષા, વસુ, મીનળ, મુદા, રાધા, દુર્ગા, વિજયા, માલાદેવી, જેવાં સ્ત્રીપાત્રો જ તે જેમાં ખાસ લે છે તે નાટકોને પોતાના સખગ વ્યક્તિત્વથી ભરી દે છે.

આ નાટકો ક્રિયાબહુલ નથી. પણ સંવાદ, વાતાવરણ ને પાત્રોમાંથી કાઢી ને કાઢીના આકર્ષણમાં 'કૃપાલ' ને 'મનનાં ભૂત' જેવાં નાટકોની ક્રિયાનતા વીસરાઈ જાય છે. પણ નાટ્યોચિત પરિસ્થિતિઓનું સર્જન અને અણધાર્યા અમલકારક અન્ત સૂધીનું તેનું નિર્વહણ લેખકે બહુધા કરી જાયું છે. જેની 'મત્સ્યગંધા ને ગગિય,' 'હંસા,' 'દાંપત્ય,' 'સતી,' 'માલાદેવી' અને 'અશકય આદર્શો' જેવાં નાટકોની વસ્તુસંકલના સાક્ષી પૂરે છે. વસ્તુસંકલનાની ખાતમમાં સંનોય નહિ આપે, ખીછ રીતે તેની કલ્પનાને લીધે આકર્ષક, 'લોમહર્ષિણી'. એનું કારણ માલતી-મૃણાલની સત્તરમી વરસગાંઠને યાંત્રિક કે કૃત્રિમ મદત્ત એમાં આપવામાં આવ્યું છે એ જ એક નથી—એવી કૃત્રિમતા 'મત્સ્યગંધા ને ગગિય'માં સત્યવતીની એ સારતોમાં પણ આવી છે, પણ જરા વાંધા સાથે એને સ્વીકારી લીધા પછી વસ્તુસંકલનાની કાઢી મોટી ક્ષતિ એમાં જણાતી નથી—વસ્તુની ગૂંથણી કેટલાંક નિવાર પાત્રો અને પ્રવેશોને લીધે સુધર નથી રહી તે પણ છે.

‘શકુન્તલા-રસદર્શન’ બદ્ધભાર્ગવું મોટું નાટક છે. માનવસ્વભાવની એકતા પર વિશ્વાસ રાખી કાલિદાસના ‘અભિજ્ઞાનશકુન્તલ’નું વસ્તુ એમ ને એમ રાખી તેનું અર્વાચીન રૂપાન્તર કરવાનો એમાં પ્રગલ્ભ પ્રયોગ થયો છે. એ પ્રયોગ સફળ નથી થયો. પુરાણા દેશકાળ અને રસવૃત્તિમાં જોગલા છોડને વીસમી સદીની ભોંયમાં રોપવાનું કરતાં, લેખકનો પ્રયાસ મંબીર વૃત્તિનો ને કાલિદાસ પ્રત્યેના આદરભાવથી યુક્ત હશે. તથાપિ, નાટક પ્રતિનાટક જેવું ક્યારેક બની જતું લાગે છે; જે મસ્કરી કે વિડંબનાના લાગની એ કાલિદાસકૃતિ નથી જ.

વિચાર પરથી નાટક એમ નહિ, પણ જીવનમાંથી નાટક ને નાટકમાંથી વિચારની ઉપસાવટ લાયક કરવાની હતી, અને પાશ્વર્ય અસરની છાંટ સાવ દૂર કરવાની હતી, ત્યાં તો બદ્ધભાર્ગ નાટક લખતા અટકી ગયા એમ છતાં, એમની કલમ દ્વારા ગુજરાતી નાટકે નવીનતા અને વિકાસની દિશામાં એક ડગલું આગળ ભયું છે. અને એ કારણે એમણે ઇતિહાસદષ્ટિએ ગુજરાતી નાટકની કથામાં પોતાને માટે સ્થાન મેળવી લીધું છે એ તો ચોક્કસ.

મુનશીનાં નાટકો

પછી સંભારવાં જોઈએ મુનશીનાં નાટકોને. એ નાટકોએ આપણા નાટકસાહિત્યમાં સારી ખરકત આણી છે. કવિતાક્ષેત્રના અમગધ સર્જક ન્હાનાલાલે પોતાની વિશિષ્ટ દબ્બે લખેલાં જેટલાં નાટકો આપણને આપ્યાં છે. તેટલી સંખ્યાનાં પોતાની લાક્ષણિક શૈલીએ ચમકતાં નાટકો ગદ્યક્ષેત્રના આપણા અમગધ સર્જક મુનશીએ આપ્યાં છે. નવલકથાકાર મુનશી નાટકકાર બની ગયા તે કોઈ અકસ્માત નથી. એમની નવલકથાઓમાંય નાટકકાર મુનશી જ અધઝાઝેરું કામ કરતા હતા, તે પ્રગટ વિશ્વાસ અર્થે તેમ ગુજરાતી સાહિત્યને પોતાનાં નાટકોથી કૃતાર્થ કરવાની મહેમુદાથી મેદાને પડ્યા એટલું જ. નાટકોમાં પણ પોતાની નવલકથાઓના જેટલી ફેલ પછી એ કેમ ન મેળવે !

એમનાં બાર નાટકોમાંથી ઐતિહાસિક ‘ધ્રુવરાગિની દેવી’ને પૌરાણિક

બેગુ' મૂકી દઈએ તો છ પૌરાણિક અને છ સામાજિક છે. ૩૬ સામાજિક નાટકો હાસ્યકાર મુનશીનું સર્જન છે, જ્યારે પૌરાણિક નાટકો લાવનાલક્ષ્મી મુનશીનું સર્જન છે. સામાજિક નાટકો બધા પ્રદર્શન છે અને હાસ્યની રંગતને જ લક્ષી છે એટલે એમાં પરિસ્થિતિઓ અને પાત્રોનું ચિત્રણ અતિશયરંગ્ય કે ક્ષાત્રિચિત્રણ (Caricature) જેવું બની ગયું છે. મનુષ્ય-સ્વભાવના અમુક અંશો પકડી એને ખેંચીને વધુ લાંબા કરી બતાવી તેનો સાચો પરિચય આપવાનું તેમાં થાય છે, પણ એટલો ગંભીર હેતુજ હાસ્યના ખડખડાટમાં પ્રથમ તો ડૂબી જતો જણાય છે. માંઝીય' અને શિષ્ટતાના ઈગરદારોને થોડાક આધાત કે 'વીજળીચમકધક્કા' આપવાનું તોફાન કરવાની પ્રજ્ઞાલિકાલંબનના અને જીવનના ઉલ્લાસના તે કાળના ઉત્સાહી પક્ષકારની મનોવૃત્તિએ મહિના હાસ્યકારને પૂરતો સહકાર એ નાટકોમાં જેમ આપ્યો છે, તેમ એના નાટ્યવિધાનમાં પરિસ્થિતિઓ અને પાત્રોએ ધરના જ લગન હોય તેમ પૂરા સહકારથી એકસાથે કાંમ કયું' છે. તેણે એ નાટકોની રંગભૂમિઓઅતા ધણી વધારી આપી છે, જેની પ્રતીતિ એ બધાં જ સફળતાપૂર્વક ગુજરાતમાં જુદે જુદે સ્થળે અવાર-નવાર લજવાયાં હોવાની હકીકત કરાવી આપે છે.

મુનશીનાં પૌરાણિક નાટકો આપણને જુદી સ્થિતિમાં અને જુદા ભાવ (mood)માં લઈ જાય છે. એ બધાં લાવનાપ્રધાન છે. 'અતિલક્ષ્મી આત્મા'માં 'તપ'ને વૈરાગ્યના જડત્વને વળગ્યા રહેવા કરતાં સ્ત્રી અને પુરુષના બે આત્માઓ, જે સ્ત્રી રીતે એકમેકના યોગ વિના પૂરા નહિ પણ અધૂરા અરધિયાં જ છે, તે એક ને અશિન્ન બની જંગતની સેવા અર્થે મથે એવા લગ્ન ને દાંપત્યના ઉચ્ચ આદર્શનો નાટ્ય-વિતાર થયો છે. 'પુરુષપરાજય' અને 'તપ'નું વ્યક્તિ ને તેના અંગત

(૩૬) સામાજિક તે 'સામાજિક નાટકો' માંનાં ત્રણ, 'કામળી રાણી', 'લક્ષ્મીચંદ્ર' અને 'મોદિસરની પત્ની.' પૌરાણિક તે 'પૌરાણિક નાટકો' માંનાં ચાર અને 'લોપામુદ્રા.'

પ્રેમ ને સુખ કરતાં સમાજ ને રાષ્ટ્ર તથા તેના શુદ્ધિ અને ઉત્કર્ષ
કેટલાય ગણા મોટા ને મહત્વનાં છે એ ભાવનાને અને 'પુત્રસમોવડી'
માનવસ્વાતંત્ર્ય ને જગદિભોચનની પરમોચ્ચ સિદ્ધિની ભાવનાને શ્વાસ
લેતી કરી જાય છે. 'લોપામુદ્રા' આર્થ અનાયના બદના વિદોપનની ઉદાર
ભાવનાને મૂર્ત કરે છે પણ ભાવનાઓનું સૌધુ ઉચ્ચારણ કે અમૂર્ત
નિરૂપણ કરવાની રીત મુનશીની નથી. એમને માનવીમાં ને એના ભાવોમાં
ને ક્રિયામાં પહેલો રસ છે, એટલે તેજસ્વી પાત્રો સર્જી તેમના લોહીમાં
એ ભાવનાઓને મૂકી દે છે, જેથી પછી એમનાં કાર્યો ને વાર્ણવર્તનમાં
એ ભાવનાઓ જ વ્યક્ત થતી રહે. આમ છતાં ભાવના પર સવિશેષ ને
અધ્યાન લક્ષ રહેવાથી એનું સૌધુ ઉચ્ચારણ પાત્રોના સંવાદ વાટે પૌરાણિક
નાટકોમાં સારા પ્રમાણમાં થયું છે. એણે એ નાટકોના સંવાદને તેમ જ
ગુજરાતી ભાષાને જોમ અને છટાવાળા તથા ધણીવાર કાવ્યકોટિએ પહોંચી
જતા ભાવમય ગદ્યનો લાભ કરી આપ્યો છે, પણ નાટકોની રંગભૂમિ-
યોગ્યતા થોડીક ઘટાડી છે. નાટકો પ્રાચીન કાળનાં વેદવારાનાં હોઈ તે
સમયનું વાતાવરણ વેશ, ભાષા, યજ્ઞાદિ ક્રિયાઓ, આર્યો ને દસ્યુઓના
સંગ્રામ, મંત્રો ને પ્રાર્થનાઓથી આવતા ને જવાળ આપતા દેવો, અમરતારો
અર્ધત્યાદિ સામગ્રી દ્વારા સજીવ કરવાનો પ્રયાસ મુનશીએ સારો કર્યો છે.
પણ એ બધું નાટ્યદષ્ટિએ, નાટ્યનિરૂપણ દષ્ટિએ જોતાં એમ કહેવું પ્રાપ્ત
થાય છે કે મુનશીનાં પૌરાણિક નાટકો પૌરાણિક નથી. એનાં પાત્રોનાં
નામવેશ ને બાલ્ય વાતાવરણ પૌરાણિક પણ એનો પ્રાણ તે અર્વાચીન
લાગે છે. સુકન્યા, શુક્રાચાર્ય, દેવયાની જેવાં પાત્રોમાં એમનો નામ સિવાય
આત્માની પૌરાણિકતા આવી નથી. આમ આદ્યત્વ, આર્યોવત એને
એના સંસ્કારનું સરામ અગ્નિમાન ધરાવતા મુનશીનું માનસ બીજી રીતે
પૂરું અર્વાચીન છે. એટલે એમને રુચતી અત્યારની ભાવનાઓ વેદવારાના
આર્યોવર્તનમાંથી દતી એમ બતાવવાનું એમને હાથે થયું છે, ને એમ
કરતાં 'પુત્ર સમોવડી' આદિમાં છે તેવી અર્વાચીન ભાવનાનું નવું મલ
જૂના પાત્રમાં ભરવા જેવું થઈ ગયું છે. ધણીની રસેન્દ્રિયને આ ખજા

છે તો એક વર્ગ એવોય છે જેને આ જરૂરી પણ લાગે છે. અહીં તો જે છે તે હકીકત જ રજૂ કરી છે.

મુનશીની ઉત્તમ નાટ્યકૃતિ તરીકે કદાચ 'ધ્રુવસ્વામિની દેવી'ને વધુ મત મળે. રામચુપ્તનુ સમર્થ પાત્રાલેખન, ધ્રુવદેવી-ચંદ્રગુપ્તના પ્રણયના વિકાસનું નિરૂપણ, 'હેરોએટ'માંના શેક્સ્પીયરી પ્રયોગનું રમરણ કરાવતા ચંદ્રગુપ્તના ગાંડપણનો પ્રયોગ, હાસ્ય વીરતા અને પ્રેમની મુંઢર ખિલવટ, અંતિમ દૃશ્ય પહેલાંની તંગ પરિસ્થિતિનું સર્જન અને ધ્રુવદેવીના તીવ્ર હૃદયમંથનનો ચિતાર, મુનશીનું નાટ્યકૌશલ સારા પ્રમાણમાં દેખાડી આપે છે. એવું જ કૌશલ 'લોપામુદ્રા'માં પણ પ્રતીત થાય છે.

મુનશીને નાટ્યકાર તરીકે સફળતા મેળવી આપવામાં તેજસ્વી અને શ્રવંત પાત્રાલેખન, પાત્રોચિત વ્યક્તિત્વઘોતક ને અભિનયપોષક સંવાદ, ધાર્મી રસની જમાવટ માટે ઉચિત પરિસ્થિતિ ઊભી કરવાની આવડત, સંઘર્ષ, સંશય (suspense), નાટ્યોચિત તંગદિધી (Dramatic Tension) કે તાણ, અને અણુધાર્મીપણાથી ચમકાવતી બહુધા નાટકોને અંતે આવતી પરાકાષ્ઠા (climax)ની કાર્યસાધક યોજના, પાત્રોના વિકાસપરિવર્તન-મંથનાદિનું સચોટ કલામય નિરૂપણ આદિ બાજતોએ સારા ભાગ ભજવ્યો છે એ તો ખરું જ, પણ એમની રંગભૂમિદૃષ્ટિ અને અભિનયભાનનો ફાળો એ સર્વથી ચડી જાય છે. ધણી પરિસ્થિતિઓ અને ધણા પાત્રો અભિનયની વિવિધ શક્તિઓ તેમાં જોવાથી જ મુનશીએ નાટકો માટે ઉદ્ધાવ્યાં રૂપે જણાય છે. એમનાં સામાજિક નાટકો અને 'ધ્રુવસ્વામિની દેવી' તો ખરાં જ, પણ તેમને મુકાબલે જેની તખ્તાલાપકી ઓછી છે એ તેમનાં પૌરાણિક નાટકો પણ, અને એ રીતે એમનાં બધાં જ નાટક, આજ સુધીમાં એકથી અનેક વાર ને જુદે જુદે સ્થળે ભજવાયાં છે એ હકીકત આ સંબંધમાં ઓછી મહત્વની નથી. આપણાં શિષ્ટ નાટકોમાં આ અભિનેયતાનું તત્ત્વ ખૂટતું હતું તે પૂરું પાડી ગુજરાતી નાટકને તે દિશામાં એક ઝમ્કું આગળ લઈ જવાની સેવા કરવાનો યશ મુનશીનો અધિકાર ખની જાય છે.

રમણલાલ અને ચંદ્રવદન

રંગભૂમિ ને અભિનેયતાની વાત આવી તો પ્રધાનપણે એના તરફ નજર રાખીને જેમણે નાટકો લખ્યાં છે એવા રમણલાલ દેસાઈ અને ચંદ્રવદન મહેતાને યાદ કરવા પડશે. એક દશકા સુધી ગુજરાતના અત્યુત્તમ નવલકથાકાર રહેલા રમણલાલ દેસાઈએ પોતાની સાહિત્યકીય કારકિર્દી શરૂ કરેલી નાટકલેખનથી, અને ચાર નાટ્યગ્રંથ અત્યારસુધીમાં એમને નામે જમા થયા છે જેમાંના એક ‘શંકિત હૃદયે’ ગુજરાતમાં અનેક વાર ભજવાઈને અભિનયક્ષમ શિષ્ટ નાટક તરીકે એવું નામ કાઢ્યું છે કે રમણલાલને નાટકકાર તરીકે જોયા વિના ચાલે નહિ.

એમનાં નાટકોની મોટી વિશિષ્ટતા એ કે બધાં ભજવવા માટે લખાયાં છે. ‘અંજની’ તો એક નાટકમંડળી વાસ્તે લખાયેલું. રંગ-ભૂમિ માટેનો રમણલાલનો પક્ષપાત ‘અંજની’ તેમ ‘શંકિત હૃદય’ની પ્રસ્તાવનામાં ઠીક વ્યક્ત થયો છે. પોતે નિવૃત્તાર્થીકાળેમાં નાટ્યપ્રયોગોમાં ભાગ લીધેલો અને ધંધાદારી રંગભૂમિથી પણ ત્યારબાદ ઠીક પરિચિત એ રહેલા, જેણે એમને રંગભૂમિદષ્ટિ બક્ષી છે. એ દૃષ્ટિનો લાભ એમનાં નાટકોને સારા પ્રમાણમાં મળ્યો છે. એટલે જ આવેશભર્યા સંવાદ, દ્વિધાક્રાંતિ બનાવો, રસિક શૃંગારનાં દૃશ્યો, ‘ક્રામિક’ નામથી ધંધાદારી રંગભૂમિને માનીતું થઈ પડેલું હાસ્યનસ્ય અને ગીતો એમનાં નાટકોનાં મુખ્ય લક્ષણો ને અંગ બની ગયાં છે. એ નાટકોનો પ્રકાર આમ રંગ-ભૂમિનાં નાટકોનો છે, પણ તેની સરખામણીમાં ધણો શિષ્ટ અને સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ ચડિયાતો છે. એમના દાસ્યશૃંગાર અશિષ્ટ નથી હોતા, અને એમનાં ગીતો સંગીત તેમ કાવ્યત્વ બેઉથી વિભૂષિત હોઈ એ બંનેના અભાવથી અકિત રંગભૂમિનાટકોનાં ગાયનો કરતાં કેટલેય દરજ્જે ચડિયાતાં હોય છે.

‘સંયુક્તા’ એ ઐતિહાસિક નાટક રમણલાલનો કોમારપ્રવાસ છે, એથી વસ્તુસંકલના તથા પાત્રનિરૂપણમાં પ્રારંભિક કચ્ચાસ કળાય છે, પણ

એનાં કવિતા તથા સંવાદમાં પછીના નાટકમાં બતાવેલી શક્તિનો અંશ વરતાય છે. એ બીજું નાટક તે 'શક્તિ હૃદય'. ભજવવા માટે લખવાનું હોવાથી રંગભૂમિ પરના પ્રયોગની અપેક્ષાને યરાયર નગરમાં રાખી એ રચ્યું જણાય છે. નાટકના ધણાખરા બનાવ, આખા નાટકમાં ગંભીર પછી અગંભીર પ્રવેશની એકાંતરી વ્યવસ્થા, ત્રણમાંથી દરેક અંકને તે તે અંકના વસ્તુમાં સૌથી નાટ્યપૂર્ણ, અભિનયાવકાશી અને રોમાંચક દૃશ્યથી પૂરો કરવાની રીત, તેમ જ એમાંનાં આવેશમય સંવાદ, ગીતો ને હાસ્યરસ એની તરત જ પ્રતીતિ કરાવી આપે છે. એનાં વસ્તુ તથા સંકલના અદ્દોષ નથી. મુખ્ય વસ્તુ થોડું અને કાયંવેગ ધીમે છે, કેટલાક પ્રસંગો તથા વાતાવરણ વાસ્તવિક કરતાં નાટકી નિરોધ છે, અને હાસ્યલક્ષી ગોણું વસ્તુ મુખ્યના જેટલી જગ્યા રોકી તેનું સમદક્ષ બનવાની ધૃષ્ટતા કરતું દેખાય છે. પણ કુંજ ને વિશ્વાસના મસ્તરસિક પ્રણયનું તથા ભાવનામસ્ત ચિદ્ધન માટેના ચંદ્રિકાના નિર્મળ અનુરાગનું સુંદર આલેખન, શંકાથી ધૂમાયિત કુંજ અને ચંદ્રિકાનું તથા પશ્ચાત્ત્ત ચિદ્ધનનું માનસનિરૂપણ, ગાંઝાઈ હેઠળ માસિકની વફાઈ કરતા કવિના યાદગાર પાત્રદ્વારા નિષ્પન્ન થતો ખડખડાટ હસાવતો છતાં શિષ્ટ ને બુદ્ધિ-જન્ય રહેલો હાસ્યરસ, 'શાને જનનયન જલ જિલરાય' અને 'આંખે પડ્યા પડે હો પડે' જેવાં પાત્ર પ્રસંગ વાતાવરણાદિને ઉચિત ભાવ, શબ્દરણુકાર તથા રાગવાળાં એમાંનાં ગીતોની મીઠાશ, અને સ્વગતોક્તિઓ તથા સંભાષણમાંનાં નાટ્યોચિત આવેશ ને ઉત્કટતા સામે પક્ષે એસી એને નીચું નમાવે છે. જેવું છે તેવા એ નાટકે ભજવવા યોગ્ય નાટકોના દુષ્કાળના વખતમાં આપણી લાજ રાખી છે. 'અંજની' 'શક્તિ હૃદય'ના જ પ્રકારનું છે પણ તેણે ભજવેલાઓનું ધ્યાન બહુ ખેંચ્યું નથી. 'પરી અને રાજકુમાર'માં છ નાનાં નાટકો છે અને સંપ્રદાને નામ આપનાર કૃતિ ઉપરાંત 'કામદહન' અને 'એક તક' તેમાંના સહેજ નવા ગણાય એવા પ્રયોગો છે. એકંદરે જોતાં, રમણલાલનો ફાળો એ કે રંગભૂમિ અને શિષ્ટ નાટક વચ્ચેનું અંતર ઓછું કરવાનો એમણે.

પોતાની કૃતિઓથી રસ્તો બતાવ્યો. એ રસ્તો તે જૂના એટલે રંગભૂમિના નાટકનો માંહે નવી દૃષ્ટિ ધરીને ઉપયોગ કરવાનો, અને નવી નાટ્યપદ્ધતિ તરફ એને હળવેથી લઈ જવાનો.

એવી જ સેવા અંદ્રવદન મહેતાએ કરી છે, પણ તે પોતાની રીતે. ધંધાદારી ચલુ ગુજરાતી રંગભૂમિના ફેટલાક જાણીતા દોષોને લીધે એના પ્રત્યે એક પ્રકારનો વિદ્રેષ એમના મનમાં ધણાં વર્ષો સુધી રહ્યો હતો, એટલે રમણજ્ઞાણની જેવાં ચાલુ રંગભૂમિની નાટ્યપદ્ધતિને અનુસરતાં નાટકો અંદ્રવદન લખે નહિ એ ઝટ સમજાય તેવું છે. અભ્યાસકાળમાં કોલેજના નાટ્યપ્રયોગોમાં એમણે આગળ પડતો ભાગ લીધેલો અને ત્યારપછીય સારાં નાટકો લખવાની એમને સારી ઉલટ. પણ અવૈતનિક અભિનૈત્યશુભ લગવી શકે એવાં શિષ્ટ નાટકોની આપણે ત્યાં તાણુ. આ પરિસ્થિતિએ એમને નાટકલેખન તરફ વાળ્યા. પોતે કુશળ અભિનેતા હોવાથી અભિનેય નાટકની અપેક્ષાઓ શી હોય એનો તો એમને સારો ખ્યાલ હતો. એ પૂરી પાડવાનું એમની કૃતિઓમાં અનાયાસે એમને હાથે બન્યું છે.

એમનાં નાનાંમોટાં નાટકોની એકંદર સંખ્યા ધણી મોટી થવા જાય છે. એ બધાનાં નામની માદી અહીં આપવાની જરૂર નથી. એટલું જ કહેવું બસ થશે કે તેમાં ‘અખો’ ને ‘નમંદ’ જેવાં ચરિત્રનાટકો છે, ‘સંતાકુકડી’ને ‘રમકડાંની દુકાન’ જેવાં બાળકોનાં નાટકો છે. ‘મૂગી સ્ત્રી’, ‘દેડકાંનાં પાચેશરી’, ‘ત્રિવારાચ’ જેવાં પ્રહસનો છે, ‘સંખ્યાકાળ’ ને ‘સીતા’ જેવાં ઐતિહાસિક-પૌરાણિક નાટકો છે, ‘આગગાડી’ ને ‘નાગાબાવા’ જેવાં વાસ્તવદર્શી કૃતિઓ છે, અને ‘આરાધના’ જેવા ભાવપ્રધાન પ્રયોગો પણ છે. મતલબ કે જેમ સંખ્યા મોટી તેમ નાટકના પ્રકારોની વિવિધતા પણ સારી છે. એમની બધી જ નાટ્યકૃતિઓ મૌલિક નથી. ‘પ્રેમનું મોતી’, ‘રમકડાંની દુકાન’, ‘સંતાકુકડી’, ‘સીતા’, ‘મૂગી સ્ત્રી’ જેવી કૃતિઓ અન્ય કૃતિઓ કે નૃત્ય-નાટ્ય-પ્રયોગોથી પ્રેરિત છે. પણ એમની અભિનયદૃષ્ટિને

પાવલોવાનું નૃત્ય કે લાદુરીનો અલિનચ ગમી ગયો તો તેનો લાલ ગુજરાતી નાટક ને રંગભૂમિને, અલખત પોતાને ગળાછેગાળીને, આપવાની હોંસ એમને કેવી છે એ જ એ બતાવે છે.

એમની સાથો વધુ નોંધપાત્ર નાટ્યકૃતિ ગણાશે 'આગગાડી'. રેલ્વે-સંદર્શનાં શ્રમજીવીઓનું માંકે રંગૂ થતું જીવન એને આપણું પહેલું વારતવદર્શી દ્રશ્ય નાટક બતાવી, આપણા નાટકસાહિત્યના મહત્વના સીમાચિહ્નનું ગૌરવ આપે છે. પુરોગામી સામાજિક નાટકોમાં જે જીવન અને પાત્રો આલેખાતાં તે બહુધા ઉપલા શ્રીમંત ને મધ્યમ સંસ્કારી ભણેલ વર્ગનાં હતાં. નીચલા થરનાં ગરીબ અને શ્રમજીવી વર્ગનાં પાત્રોને આપણા સાહિત્યમાં પહેલાં લાવ્યા 'ધૂમકેતુ' એમની વાર્તાઓમાં, ખીજા લાવ્યા 'મુંદરમ' એમની કવિતામાં, તો નાટકમાં એમને પ્રથમ રંગૂ કરવાનું માન 'આગગાડી'ના લેખકને મળ્યો. 'કાદવિયા' (મુંદરમ), 'સાપના લારા' (ઉમાશંકર), 'જ્યતાં મૂએલાં' ને 'પંડનાં પતીકાં' (દુર્ગેશ શુક્લ) તો 'આગગાડી' પછીની રચનાઓ છે. એક આગવાળાના ધર પર એક દિવસે તૂટી પડતી ત્રેવડી આફત નાટકનો મુખ્ય બનાવ છે એ પરથી 'આગવાળો', અથવા નાતાલમાં નીકળતી રપેસ્યલ ટ્રેને આગવાળા ને એના હોકરાનો સીધી નહિ પણ પરાક્ષ રીતે ભોગ લીધો એ પરથી 'લાટસા'બની રપેસ્યલ' એવું નામ નાટકને અપાયું હોત તો ઠીક યાન એમ પ્રથમ આપણને લાગે. પણ નાટકના મુખ્ય બનાવને સીધી રીતે લગતા કે ઉપકારક નહિ તેવાં જે ધણાં પાત્રો, પ્રવેશો ને પ્રસંગો તેમાં સમગ્ર રેલવેતંત્રનું દર્શન કરાવવા સારું મૂકાયું છે તે 'આગગાડી' નામને સાચું દરાવતાં લાગે છે. આખું નાટક રેલવેતંત્ર સામે તહોમતનામા જેવું બન્યું છે પણ તંત્ર એટલે શું? માણસો એથી ખરાબ પાત્રોનું અને તેમની દુષ્ટતા નબળાઈઓ પાંખરતા ઈંતું ચિત્રણ વધુ આવે છે, જે કે કેટલાક લોકો માનવીઓય નથી દેખાડ્યાં એમ નહિ. સમગ્ર વાતાવરણ તેની ઝીણી મોટી વિગતોમાં સચ્ચાઈનો ખરો રણકાર બતાવે છે એ કર્તાના અનુભવ ને અવલોકનનો એ પ્રદેશ હતો એ હકીકતનું સંધિ પરિણામ છે.

જુદા જુદા સરકાર, વ્યવસાય, વેશ, બોલી ને દેખનાં પાત્રો અહીં સજીવ આલેખન પામ્યાં છે. એક પ્રકારની ઉઘસીની છબી નાટક પર સાદ્યત ઝગુંબની દેખાવ છે તે ખરેખર ઝમગીન બનાવે એવા અવનતના અસરકારક દરજ્જેને માટે જાણે દવા બીજી કરતી લાગે છે. એમાં યોડી રાહત આપવા તેમ અભિનયદષ્ટિએ અવકાશ જોઈ પ્લોટફોર્મના દશ્યમાં દાસ્તરસની નાટકકારે મહેશીલ માંડી છે. નાટકની દેખીતી અભિનેયના એની એકથી વધુ વાર થએલી ભજવણીથી સારી પેઠે પુરવાર થઈ ચૂકી છે, બે-અંકી 'નાગાખાવા' પણ એવું જ એક બીજું—ભિખારીઓની—સુદૃષ્ટિનું દર્શન કરાવતું કતોનું વાસ્તવદર્શી નાટક છે, પણ 'આગગાડી'ના જોટલી તેમાંની વસ્તુચિત્તાની પ્રતીતિકરતા નથી.

અંદરવદનનાં નાટકોનું પ્રમાણ લક્ષ્ય અભિનેયના. એમના નાટ્યલેખનની પ્રેરક અને સંચાલક દષ્ટિ અભિનયદષ્ટિ જ હોય છે એવું એ જાણ છે. 'આગગાડી'માં ટિકિટચેકર ને ખુદાખદા સાધુશકીરાનું, પ્લોટફોર્મ પરના મેળાનું, ટિકિટખારીનું અને એવાં બીજાં દર્શ્યો, 'નાગાખાવા'માં બાદશાહનું સ્વપ્ન. 'રમકડાંની દુકાન'માં સંગીત, નૃત્ય ને અભિનયને પૂરો અવકાશ આપતો બીજો અંક, 'મૂગી સી' ને 'ત્રિપારાજ'માંની પરિસ્થિતિઓ, 'નર્મદ'માંના નર્મદના 'તુલસીદાસઅચિત્ર'નું નાટક અને બે તખ્તોની યોજના, 'સીતા'માં રામનાં મંથન ને વેદનાનું નાટ્યનિરૂપણ—પણ એમ ગણાવવા કયાં બેસાડે, એમનાં બધાં જ નાટકોમાં આવી અભિનયાનુકૂળ ને અભિનયપોષક સામગ્રીની વિપુલતા હોય છે. પણ અભિનયદષ્ટિને વધુ મદત્ત મળતાં સાહિત્યદષ્ટિએ અંદરવદનનાં નાટકોને સોરાનું પડખું છે. 'નર્મદ'માં તાપીદાસ શેઠના રોવાકૂટવાનું દર્શ્ય રંગગૂમિ પર રંગત લડે જમાવે, પણ વસ્તુસંકલનામાં એનું સ્થાન શું? 'આગગાડી'માં રેલ્વેનું વાતાવરણ એકતાનો આભાસ બિગો કરે છે, પણ નાટકની વસ્તુની સુદૃષ્ટિ એકતા નથી. જોટલી પાત્રવરણીમાં કતોની નજર પોષાક, બોલી ને અભિનયની વિવિધતાની શક્યતા પર હોય છે, જોટલી પાત્રમાનસના સ્વાભાવિક ને સાચા નિરૂપણ પર ધણીવાર જણાતી નથી. વસ્તુસંકલના

પાત્રનિરૂપણ અને લક્ષ્ય વિચાર કે ભાવનાની અસરકારક નિબ્ધતિ એ ત્રણે પર અપાવું જોઈતું લક્ષ્ય કર્તાની માનીતી રાણી યઈ ખેડેલી અભિનયદષ્ટિએ એમને આપવા દીધું નથી એમ એમનાં બધાં નાટકોના સમગ્ર અભ્યાસને અન્તે કહેવા મન થાય તેમ છે. તખ્તાલાયકી જે એમનાં નાટકોનો ગુણવિશેષ છે તે આમ તેનો મર્યાદાહેતુ પણ છે. ચંદ્રવદનની નાટ્યસેવા સંભારાશે અભિનયક્ષમતાનું તત્ત્વ નાટકમાં ભાવવાના અને રંગભૂમિ તથા શિષ્ટ નાટકો વચ્ચેનું અંતર સાંધવાના એમનાં નાટકોમાં મૂર્ત થતા ખંતીલા ને સફળ પ્રયાસને માટે.

સ્મરણીય પાંચ

નાટકનો સાહિત્યપ્રકાર ખેડવાની ખંત બતાવી એને પોતાનું થોડુંક વિશિષ્ટ અર્પણ કરનાર વર્ગમાં પાંચ નામો ખાસ ઉલ્લેખ માગે તેવાં છે. એ નામો આ : પ્રાણજીવન પાઠક, યશવંત પંડ્યા, કૃષ્ણલાલ શ્રીધરાણી, ઈન્દુલાલ ગાંધી અને ઉમાશંકર જોશી. પ્રાણજીવન પાઠકની નાટ્યસેવામાં 'આરણ્યક' નામથી તેમણે પ્રથમ પ્રગટ કરેલ, ટાંગોર ને ઇપ્સેનની શૈલીઓની છાયાવાળું, રહસ્યદર્શી બનવા મથતું પણ કેટલેક અંશે અરપટ કે અગમ્ય રહેલું, પંદરપ્રવેશી ભાવનાનાટક 'અનંતા' અને 'પ્રસ્થાન' માસિકમાં અવારનવાર પ્રગટ થયેલાં એકાંકી નાટકો મળ્યાવાય. મુનશી-સંપ્રદાયના લાગતા યશવંત પંડ્યાએ નાટકનાં પાંચ પુસ્તકો લખ્યાં છે. તેમાંનાં 'પંડ્યા પાછળ' અને 'મદનમંદિર' નાટ્યકલાથી નહિ તેટલું પોતાની પ્રગટલતા ને વિષયની નવીનતાથી વાચકોનું ધ્યાન ખેંચે છે. 'રસજીવન' તો સંવાદમય દસ્થો જ રજૂ કરે છે. વસ્તુસંકલનાની તેમ પાત્રનિરૂપણની દષ્ટિએ 'અ. સૌ. કુમારી' તેમનું વધુ સફળ નાટક કહી શકાય. 'ધર દીવડી'માં કિશોરો ભગ્વતી શકે એવી નાટિકાઓ છે. સમગ્ર નાટ્યવિધાન પર નહિ તેટલો છુદ્ધિતેજ ને ભાષાખેડે ચમકતા સંવાદ પર 'પંડ્યાને સારો કાળુ છે.

બાકી રહ્યા તે ત્રણે નાટકકારો પ્રકૃતિએ ને પ્રદક્ષિએ પ્રથમ કવિ છે.

આ કહી બતાવવાનું કારણ એ કે શ્રીધરાણી અને ઇન્દુલાલનાં નાટકો તેમનાં કવિપણ્યની સારી રીતે ચાડી ખાય છે. શ્રીધરાણીની વાત પ્રથમ કરીએ. અંદરનાં ગીતો, પંખીઓ વનસ્પતિ તારા લયવારી ને નિશાળિયો જ્યાં હળીમળી વાતો કરી શકે એવું વાતાવરણ અને પાત્રોના સંવાદ એમના કદપનાલાલિત્યે ચમકતા એકાકી શોકપર્વવસાયી નાટક 'વડલા'ને કાવ્યનાટકનો મુંદર ને કદાચ એની જાતનો પહેલો ગુજરાતી નમૂનો બનાવે છે. વાચ્યાર્થથીયે આનંદ આપતું એ નાટક બીડા ને વડલાનાં પાત્રો દ્વારા જે ધ્વનિસુગંધ પમરાવે છે તે એને માત્ર કૌતુકવિલાસ નહિ પણ થોડી રહસ્યાત્મકતા પણ આપી જાય છે. 'પીળાં પલાશ'માં ટાગોરશૈલીનાં બાળનાટકો લખવાનો એમનો પ્રયાસ મૂળ થયો છે. મેટરક્લિકના 'મોના વાના' નાટકને ભારતનો જવાબ આપવા લખેલું એમનું બિનપ્રવેશી ત્રિઅંકી નાટક 'પદ્મિની' ઐતિહાસિક હોવા સાથે પ્રશ્નપ્રધાન પણ છે. નારીનું શીલ વધે કે હજારોના પ્રાણ એ એમાં છેડાયેલો, વણાયેલો ને ઉતારાયેલો પ્રશ્ન ચર્ચાનો સીધો ઉપોદ્ધાત પણ શોની માફક એમણે નાટક સાથે જોડ્યો છે. પ્રો. અભિજિત અને નાયક જેવા લાગતા વાધરીપુત્રનાં પાત્રો, ગીતો, અંતર્ગત લાવના અને ચાતુરીખેલ જેવા સંવાદને લીધે એમનું 'મોરનાં ધર્મ' એ ઇબ્સન ને ટાગોરની શૈલીઓના વિચિત્ર મિશ્રણ જેવું લાગતું નાટક આકર્ષક તો બન્યું છે. 'ઝબકજ્યોત', 'હૂસકું' જેવી સામયિકોમાં પ્રગટ થએલી એમની રચનાઓને પણ આ સાથે ભેગવીએ, તો એકંદરે શ્રીધરાણી તરફથી ગુજરાતી નાટકસાહિત્યને ઠીક ફાળો મળ્યો મળ્યાશે.

કરાંચીનિવાસી આપણા ઉત્સાહી કવિ ઇન્દુલાલ ગાંધીની નાટક લેખનની દ્રાંસ ઓછી નથી એ 'નારાયણી અને બીજાં' નાટકોથી માંડી છેલ્લા 'ગોમતીચક્ર ને બીજાં' નાટકો સુધીના એમના પાંચ નાટકસંગ્રહો બતાવી આપે છે. એમનાં નાટકો બધાં એકાંકીના લઘુ નાટકપ્રકારનાં છે. એને નાટકોઓ નામ વધુ શોભે એવું છે. નાટ્યદષ્ટિ કરતાંય વધુ કામ કરતું જણાતું ઇન્દુલાલનું કવિત્વ અને સંવાદની સફાઈ એનાં ધ્યાન.

એમતાં લક્ષણો ગણાય. એમની કેટલીક નાટિકાઓ કાવ્યનો અને કેટલીક દૂંડી વાર્તાનો રસાનુભવ કરાવે છે. એમનો છેલ્લો સંગ્રહ 'ગીતનાટકોનો' છે, જે પ્રકારની દૃષ્ટિએ આપણા શિષ્ટ નાટકસાહિત્યને 'વૈવિધ્યવંતું' બનાવવામાં એમનો ફાળો ગણાય. પેતાની નાટિકાઓમાં દૃશ્યતા પણ એમણે લક્ષી છે. અલગત એમની બધી નાટિકાઓમાં એ ગુણ નથી.

કવિ તો ઉમાશંકર જોશી પણ છે, છતાં નાટકો લખતી વેળા પોતાના કવિત્વને એના પર આક્રમવા એમણે નથી દીધું. 'સાપના ભારા' માંના અગિયારે પ્રાણુવાન એકાંકી નાટકો આ રપટ બતાવી આપે છે. વારતવદ્ધી ત્રિઅંકી નાટકનો નમૂનો 'આગગાડી' જેમ તેના કર્તાની અનુભવપરિચિત રેલ્વેસ્ટેશન નાટ્યવિષય બનાવે છે, તેમ 'સાપના ભારા'નાં એ પ્રકારનાં એકાંકી નાટકો મોટે ભાગે તેના કર્તાના અનુભવ ને જાતનિરીક્ષણનો વિષય બનેલ ગ્રામિણ સમાજને નાટકનો વિષય બનાવીને બેસી ગયાં છે. એમાંનાં પાત્રો અને તેમની તગપદી જીવંત બોલી—જે તો એ નાટકોની એક વિશિષ્ટ સંપત્તિ છે—આ કારણે ઈડર બાજુના પ્રદેશના હોય એ સમજાય તેવું છે. પણ ઈડર બાજુના કે ગુજરાતના કોઈ પણ પ્રદેશનું સમાજજીવન ને તેના પ્રશ્નો તો, થોડા વધતો બોલીકર હોય પણ, એકસરખાં જ છે. એ નાટકોમાં પ્રતિનિધિત્વ થતો ગ્રામિણ સમાજ આથી સમસ્ત ગુજરાતનો ગ્રામિણ સમાજ છે. સાચો સમાજ કેવો છે ને ક્યાં બિભો છે તે બજાવા માટે શહેરોનાં દંભ ને સફાઈ વિનાનો જેવો છે તેવો જ દેખાતો ગામડાંઓમાં વેરાયેલો સમાજ જ જેવો જોઈએ. આ દૃષ્ટિથી 'સાપના ભારા'નાં નાટકો સરસ સમાજદર્શન કરાવનારાં ગણાય. આવું આપણા સમાજનું વારતવિક દર્શન સંવેદનશીલ હૃદયોને હર્ષ કરતાં ગ્લાનિનો વધુ અનુભવ કરાવે તેમ છે. આ નાટકો એકાદ સિવાય બધાં કરુણગર્ભ બન્યાં છે તેનું કારણ એ જ છે. પરિણામ આપણે માટે સારું આવ્યું છે, આપણને કેટલીક અસરકારક વિષાદિકાઓ મળી છે. પણ સમાજદર્શન કરાવતું તો પડે સમાજનાં અંગ કે એકમ જેવાં પાત્રો દ્વારા જ, અને આ કયું

એટલે તેમને નિરૂપિત સમાજનાં સાચાં પ્રતિનિધિઓ બનાવવા તેમની પાસે તેમની રોજની સાચી ભાષા બોલાવવી પડે, તેમના શ્રવનના કાયદા બતાવવા પડે, અને તેમનાં માનસ, મંથન, પરિવર્તન આદિને સ્પષ્ટ ચિતાર આપવો પડે. જે હેલ્થ કાર્ય તો પાત્રોને અમુક પરિસ્થિતિઓમાંથી પસાર કરાવીને જ સધાય. મતલબ કે હેતુસિદ્ધિ માટે પથ કર્તાને સાચા નાટકકાર બનવું જ રહ્યું. અને આપણને સંતોષ થાય છે કે ઉમાશંકરે સમાજદર્શનના લક્ષ્ય તેમજ નાટ્યવિધાન બંને પર એકી સાથે સારું અવધાન રાખી બતાવ્યું છે. નાટ્યોચિત્ર પરિસ્થિતિઓની પસંદગી અને નાટકોના કલાત્મક અન્ત સુધીનું તેનું નિર્વહણ, એકાંકી નાટકમાં શક્ય તેટલી પાત્રોની ખીજવણી અને પ્રસંગોની રજૂઆત, પાત્રોચિત્ર ઓળી, નિરૂપિત વાતાવરણનો હિસાબ અને એવી તેથી બાબતો પરત્વે કશી જ ફરિયાદ કરવાપણું આપણે માટે રહેવા ન ઈર્ષ્યને એમણે આપણા સમાજનાં પાપ, જડતા, નબળાઈઓ ઈત્યાદિનું કારુણિક સંવેદન પ્રેરતું જે દર્શન પોતાનાં પ્રસ્તુત નાટકોમાં કરાવ્યું છે તે એ નાટકોને એકાંકી નાટકોના અને વાસ્તવદર્શનના, એથી ચડિયાતા આપણને મળે નહિ ત્યાં સુધી, ઉત્તમ ગુજરાતી નમૂના દરાવે છે.

બાકીના ધર્મીના ઘણા

જે સમયની વાત થાય છે તેમાં ગુજરાતી નાટકને આ સિવાય બીજા ધર્શનાં કલ્પમનો થોડોઘણો લાભ મળ્યો છે. એમનાં નામોની યાદી કરવી હોય તો ગ્રે ખુશાલ શાહ, ૨૧. વ્યોમેશચંદ્ર પાઠકજી, લીલાવતી મુનશી, હંસા મહેતા, 'સંજય', ઇન્દુલાલ યાદિક, ગજેન્દ્ર શંકર પંડ્યા, મેઘાણી, રમણ વકીલ, ધૃમકેતુ, લલિત, પુરુષોત્તમદાસ ત્રિકમદાસ, ધનસુખલાલ મહેતા, ગોવિંદભાઈ અમીન, ભાસ્કર વહેરા, દુર્ગેશ શુક્લ આદિ નામોનો તેમાં સમાવેશ કરવો પડે. આમાં કેટલાકને નામે એક જ ને કેટલાકને નામે તેથી વધુ કૃતિઓ છે. એમની કૃતિઓનાં નામ ને રૂપ વર્ણવવાને લેખનું રેખાદર્શી અને પ્રવાહસમીક્ષક ત્વરૂપ અવકાશ આપતું નથી, એટલે નાટકના સાહિત્યપ્રકારની અદ્યદરિતા

પથરે એ ચંડયા નહિ એટલે એને મળ્યું નહિ, ને એ એકની એક પ્રણાલિકાના તાનમાં મસ્ત રહ્યાં, એમ એવંકું નુકસાન એથી થયું છે. રંગભૂમિ પરના પ્રયોગોથી જ એ નાટકોનો આંક બાંધવાનો એક જ ભાગ રહે છે. પણ પ્રયોગ વેળા જેવાં લાગ્યાં તે પરથી નાટકોનાં સાહિત્ય દૃષ્ટિએ અને અભિનય દૃષ્ટિએ ઊંડાં સાચા વિવેચનની પણ આપણે ત્યાં પરંપરા નથી બંધાઈ. એટલે, રંગભૂમિનાં નાટકોની સમીક્ષા નહિ પણ તેના કેટલાક જાણીતા લેખકોની નામાવલિ જ બહુ બહુ તો આપી શકાય તેમ છે. એમાં આટલા તો મથાવવા જ જોઈએ : કાળરાજ, રણુડોડભાઈ, વાધંજી આશારામ, કેટલીક સારી કવિતાથી યુક્ત નીતિમોષક નાટકોના લેખક ને દેશી નાટક સમાજના સ્થાપક ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી, નથુરાંમ સુદરજી શુક્લ, 'સૌભાગ્યમુદરી' 'જીગલજીમારી' આદિ નાટકોના લેખક મૂળશંકર મૂલાણી, અભિનેતા અને નાટકલેખક અમૃત કેશવ નાયક ને હરિહર દીવાના, રંગભૂમિને હિન્નત બનાવવાના કાડવાળા 'ભુદેવ' 'મધુમંસરી' 'રનેહસરિતા' આદિ નાટકોના કર્તા નૃસિંહ વિલાકર, 'કોલેજકન્યા', એ ચર્ચાવિષય બનેલા અને અન્ય નાટકોના લેખક ગજેન્દ્રશંકર પંડ્યા, 'શૃંગી ઝાંધિ' આદિના રચનાર રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, 'કુમળી કળી' વગેરેના લેખક 'શયદા,' નવી જરૂરત ઓળખી શિષ્ટ એઅંકી સામાજિક નાટકો લખનાર 'જામન,' આપણી ઉદ્દેશી, અને હાલની નાટકમંડળીઓના નાટ્યલેખકો પ્રભુલાલ દ્વિવેદી, 'પાગલ,' ત્રાપજકર, અને પ્રફુલ્લ દેસાઈ.

ધંધાદારી રંગભૂમિનાં નાટકોના સામાન્ય સ્વરૂપનો થોડો વિચાર અત્ર પ્રસ્તુત-મથાવ. ધંધાદારી રંગભૂમિના નાટ્યપ્રયોગોની જે પ્રણાલિકા જામી તેણે નાટકોને અને લોકરુચિને એક રીતે બાંધી લીધાં. રંગભૂમિના નાટકને 'વન્સમોર' મેળવે એવું 'દ્વામિક' તો જોઈએ, પછી ભલે તે મુખ્ય વસ્તુ જોડે સાવ અસંબદ્ધ હોય; એમાં 'ગાયનો' જોઈએ, પછી ભલે એમાં સંગીત ને કવિતા ન આવે; એમાં 'ટેબો' થઈ શકે એવાં ધગક્રિયાં દસ્યો, ગળું કુલાવીને ગરજી શકાય ને તાળીઓ મેળવી શકાય એવાં નીતિ ને ધર્મનાં લાંપણો, ને શેરો પણ જોઈએ. લોકો પણ

ઓછી કરવામાં, વિદ્યાર્થીઓની ભજવવા યોગ્ય નાટકો ઓળવતી મુઝવણ થોડીક ઓછી કરાવવામાં, અને આપણા નાટકસાહિત્યને પુષ્ટ કરવામાં એ સૌએ આપેલા સામૂહિક ફાળાની આટલી નોંધથી જ પતાવીશું. અને આ યાદી પણ સંપૂર્ણ નથી એ યાદ રહે.

૫

રંગભૂમિનાં નાટકો

આ બધી વાત થઈ પૂરાં છપાયેલાં, સાહિત્યનાં, નાટકોની. રંગભૂમિનાં નાટકોની તો વળી જુદી કથા છે. ધંધાદારી રંગભૂમિ પર અનેક નાટક-મંડળીઓએ ભજવેલાં નાટકોની આજમુઘીની સંખ્યા સેંકડોની હોવી જોઈએ. ૩૭ પણ તે બધાં વિષે આપણે બહુ ઓછું જાણીએ છીએ, જાણવા માગીએ તો ય જાણી શકીએ એમ નથી. રંગભૂમિનાં નાટકો આખાં ન છપાવવાના આપણે ત્યાં જડ લાગીને જોડેલા અનન્યસાધારણ શિરસ્તાને પાપે એમ બન્યું છે. કાબરાજી, નર્મદાસંકર, રણછોડસાઈ આદિનાં નાટકો તો આખાં છપાયેલાં છે પણ ત્યારપછીના સમયમાં નાટકમંડળીઓની હરીફાઈ વધતી આસી હશે ત્યારે એકબીજીની દિલ્લોસીને કારણે નાટકને છપાવવાનું બંધ કરી તેનાં રહસ્ય (Trade-secret) ને માલિકી પોતાની પાસે જ રાખવા તેના માલિકો લલચાયા હશે એમ લાગે છે. નાટકના લેખકોને, ‘કવિઓ’ને, પગારદાર બતાવી અથવા તેમની પાસેથી નાટક ખરીદી લઈ નાટકમંડળીઓના માલિકો પછી એ નાટકને પુસ્તકરૂપે અપ્રકટ રાખી રંગભૂમિ પર ઉતારતા. નાટકની જે ચોપડીઓ છાપતા તેમાં તો નાટકનો ટૂંક સાર ને ગાયનો જ આવતા. આપણે એવા અસંખ્ય નાટકોની સાહિત્યિક કિંમત આંકી શક્યા નથી, તેમ એ નાટકોને સુધારે એવું માર્ગદર્શક વિવેચન પણ કસોટીને

(૩૭) જુદાં : ‘એક વર્ષમાં પાંચ મંડળીઓ જીવતી હોય અને દરેક મંડળી બખ્ખે નવા ખેલ દર વર્ષે નાખે તો પણ છેલ્લાં પચાસ વર્ષમાં પાંચસો જેટલાં નાટકો તો લખાયાં ભજવાયાં હોવાં જોઈએ.’ (રંગભૂમિવાદ દેરાઈ, ‘રંગભૂમિપરિષદ’ના પ્રમુખીય વ્યાખ્યાનમાં.)

પથરે એ ચંડ્યા નહિ એટલે એને' મળ્યું નહિ, ને એ એકની એક પ્રણાલિકાના તાનમાં મસ્ત રહ્યાં; એમ એવડું નુકસાન' એથી થયું છે. રંગભૂમિ પરના પ્રયોગોથી જ એ નાટકોનો આંક બાંધવાનો એક જ માર્ગ રહે છે. પણ પ્રયોગ વેળા જેવાં લાગ્યાં તે પરથી નાટકોનાં સાહિત્ય દૃષ્ટિએ અને અભિનય દૃષ્ટિએ જોડા સાચા વિવેચનની પણ આપણે ત્યાં પરંપરા નથી બંધાઈ. એટલે, રંગભૂમિનાં નાટકોની સમીક્ષા નહિ પણ તેના કેટલાક જાણીતા લેખકોની નામાવલિ જ બહુ બહુ તો આપી શકાય તેમ છે. એમાં આટલા તો ગણાવવા જ જોઈએ : કાબરાજી, રણછોડભાઈ, વાઘંજી આચારામ, કેટલીક સારી કવિતાથી સુક્ત નીતિબોધક નાટકોના લેખક ને દેશી નાટક સમાજના સ્થાપક ડાહ્યાભાઈ ધોળશાજી, નયુરાંમ સુદરજી શુક્લ, 'સૌભાગ્યસુંદરી' 'ભુગલભુગારી' આદિ નાટકોના લેખક મૂળશંકર મુલાણી, અભિનેતા અને નાટકલેખકો અમૃત કેશવ નાયક ને હરિહર દીવાના, રંગભૂમિને ઉન્નત બનાવવાના કાડવાળા 'શુદ્ધદેવ' 'મધુમંસરી' 'રનેહસરિતા' આદિ નાટકોના કર્તા નૃસિંહ વિભાકર, 'કોલેજકન્યા', એ ચર્ચાવિષય બનેલા અને અન્ય નાટકોના લેખક ગજેન્દ્રશંકર પંડ્યા, 'શૃંગી ઋષિ' આદિનાં રચનાર રઘુનાથ બ્રહ્મભટ્ટ, 'કુમળી કળી' વગેરેના લેખક 'શયદા,' નવી જરૂરત ઓળખી શિષ્ટ એમકી સામાજિક નાટકો લખનાર 'જમન,' આપણી હિદ્દેશી, અને હાલની નાટકમંડળીઓના નાટ્યલેખકો પ્રજ્ઞલાલ દ્વિવેદી, 'પાગલ,' ત્રાપજકર, અને પ્રફુલ્લ દેસાઈ.

ધંધાદારી રંગભૂમિનાં નાટકોના સામાન્ય સ્વરૂપનો થોડો વિચાર અત્ર પ્રસ્તુત-ગણાય. ધંધાદારી રંગભૂમિના નાટ્યપ્રયોગોની જે પ્રણાલિકા જામી તેણે નાટકોને અને લોકરુચિને એક રીતે બાંધી લીધાં. રંગભૂમિના નાટકને 'વન્સમોર' મેળવે એવું 'કામિક' તો જોઈએ, પછી ભલે તે સુખ્ય વસ્તુ જોડે સાવ અસંબંધ હોય; એમાં 'ગાયનો' જોઈએ, પછી ભલે એમાં સંગીત ને કવિતા ન આવે; એમાં 'ટેબો' થઈ શકે એવાં ધડાકિયાં દંસ્યો, ગળું ફુલાવીને ગરજી શકાય ને તાળીએ મેળવી શકાય એવાં નીતિ ને ધર્મનાં બોંપણો, ને શેરો પણ જોઈએ. લોકો પણ

નાટ્યગૃહમાં આવું, મેળવવાની અપેક્ષા રાખીને જ આવે, કારણ આ જ એમને, લાંબા વખતથી પીરસવામાં આવતું હોય. માલિકોને પ્રેક્ષકોને રીઝવવા હોય. આ પરિસ્થિતિમાં રંગભૂમિનાં નાટક શિષ્ટ અથવા સાહિત્યનાં નાટક રહે નહિ, અને સાહિત્યનાં નાટક આ બધી અપેક્ષાઓ સંતોષે નહિ એટલે રંગભૂમિને ન ખપે, આવું આપણે ત્યાં બન્યું, પરિણામે શિષ્ટ નાટક અને રંગભૂમિ વચ્ચે ભણિલાલ દ્વિવેદી ને હરિલાલ દુવના સમય સુધી જેવામાં આવતું ન હતું તેવું. અંતર પડતું ને પછી વધતું શરૂ થયું. 'રાઈનો પર્વત' કે 'જ્યા ને જયન્ત' તો શું, પણ મુનુશી-અંદ્રવદનનાં નાટકો, અને રંગભૂમિ માટે લખાયેલ રમણલાલનું, 'અંજની' પણ, ધંધાદારી રંગભૂમિ અપનાવી શકી નથી.

ગુજરાત સિવાય કદાચ ખીજો નહિ હોય એવી શિષ્ટ નાટક સાથેતા રંગભૂમિના અસહકારની આ પરિસ્થિતિથી એ બંનેને, અને સરવાળે આપણા નાટકસાહિત્યને, નુકસાન થયું છે. રંગભૂમિ શિષ્ટ નાટકને સત્કારતી હોત તો એ નાટકોનાં પ્રતિષ્ઠાને પ્રચાર વધારી મૂકત અને તેના લખનારાઓના ઉત્સાહને, બેધડાવી તેમની પાસેથી વધુ સારી કૃતિઓ કઢાવત; રંગભૂમિની વધતી જતી માગણીઓને સંતોષવા નાટકકારો એકમેક સાથે સ્પર્ધા કરી નાટકના દમલા કરત; નાટકે રંગભૂમિને શિષ્ટ અને પ્રભાગશીલ બનાવી હોત અને રંગભૂમિએ નાટકકારોને નિકટના અનુભવથી શીખવી નાટક નામને ખરેખર લાયક એવી અલિનય કૃતિઓ લખતા તેમને ક્યાં હોત; અને એમ પરસ્પરનું ભાવન કરી એ બંને પરમ શ્રેયને—વિકાસને—પામ્યાં હોત. પણ એમ થવાનું આપણે ત્યાં સરળાયેલું ન હતું પરિણામે, શિષ્ટ નાટકના લખનારને કશા યાજમાન પ્રેતસાહનથી અને કંઈ મોટી પ્રાપ્તિની આશા વિના, નવલકથા અને નવલિકાના વ્યાપક વલણની વિરુદ્ધ જઈ નાટક જેવા અધરા સાહિત્યપ્રકારની ઉપાસના કરવાની હોય છે. માત્ર વાંચવા ખાતર નાટકનાં પુસ્તકો ઓછા જ પ્રમાણમાં હોય; પ્રકાશકો પણ એ જોઈ ઓછાસીન્ય દાખવતા હોય, ત્યારે એવો ખોટનો ધંધો

કરવાની વૃત્તિ-ઉપજ હોય તો ય બહુ ટકે નહિ. એવા વાતાવરણને નાટક-લેખનની પ્રવૃત્તિ માટે અનુકૂળ કેમ કહેવાય? નાટક આપણે ત્યાં ઓછાં લખાવપ્રકારાંય છે એનું કારણ આ. બીજે પક્ષે, ધર્માદારી રંગભૂમિએ ધર્માદૃષ્ટિ છોડી નહિ તો, બધે ન-છોડી, એ દૃષ્ટિ રાખીનેય પદ્ધતાતા સંજોગ પારખીને થોડી જાતસુધારણા કરી આવસ્યક એવા ફેરફાર અડપથી કરી લેવા પૂરતી સાહસશીલ ને પ્રગતિશીલ બની હોત તો પણ દીક થાત. એય. એણે ન-હયું ને સંસ્કારી વર્ગની ધરાદી ને અમીદૃષ્ટિ ખોલા, અને ન્યારે બોલપટ જનમનરંજન અર્થે મેદાને પડ્યું ત્યારે એ તેની સામે ટકી શકી નહિ. સિદ્ધ નાટક અને રંગભૂમિ બેઉને એમના અમેજને વાંકે આમ સોસણું પડ્યું છે. અવેતન રંગભૂમિએ સિદ્ધ નાટકોને અલિનયનનું માન આપ્યું તો છે—રમણલાલ, મુનશી, ચંદ્રવદન આદિનાં નાટકો જે ભજવાયાં હોવાની આગળ વાત કરેલી તે અવેતન રંગભૂમિ પર ભજવાયાં છે—પણ તે પોતાની કોઈ સંસ્થા સ્થાપી કે સંપ્રદાય બિભો કરી શકી નથી. એ સંબંધમાં ગુજરાતના એક સંસ્થા બની શકે તેવા નાટકધરની ચંદ્રવદન મહેતાની ટહેલ તો હજુ બિબી છે.

૬

ઉપસંહાર

અહીં ગુજરાતી નાટકસાહિત્યનું આપણું વિહંગમદર્શન પૂરું થાય છે. એને અતે આપણે એમ કહી શકીએ એમ તો હીએ કે 'લક્ષ્મી', 'જમકુમારીવિજય' અને 'દ્રૌપદીદર્શન'ના દિવસોથી માંડી આજસુધીના કાળમાં આપણા નાટક સ્પષ્ટ પ્રગતિ દેખાડી આપી છે. પશ્ચિમમાં નાટક જે ભૂમિકાઓ વટાવતું વિકસતું ગયું છે તે ભૂમિકાઓ આપણા નાટકે પણ પસાર કરી ત્યાંની અસરો ઝીલી જાણી છે. નાટકના જૂઠ્ઠા પ્રકારોની સાધનાય આપણે ત્યાં થઈ છે. સંસ્કૃત શૈલીનાં તેમજ શેક્સપીયરી પદ્ધતિનાં નાટકો તરીકે 'કાન્તા' ને 'રાઈના પર્વત'ને, શેલી ને ગેટેનાનાં જેવાં ભાવપ્રધાન કાવ્યનાટકો તરીકે કવિશ્રી ન્હાનાલાલનાં નાટકોને,

આધુનિક પદ્ધતિના કાવ્યાત્મક નાટકો તરીકે શ્રીધરાણીનાં 'વડો' ને 'પીળાં પલારા' જેવાં તથા ઇન્દુલાલ ગાંધી અને દુર્ગેશ શુક્લનાં કેટલાંક નાટકોને, વિનોદિકાઓ તરીકે 'કાકાની ચશી' જેવાં, પ્રદસનો તરીકે મુનશી તથા ચંદ્રવદનનાં કેટલાંક અને વ્યોમેશચંદ્ર પાઠકજીનાં 'જીવતી જીલિયેટ' અને 'વહેમી' એ બેઉ નાટકોને, વાસ્તવદર્શી નાટકો તરીકે 'આગગાડી' તથા 'સાપના ભારા'ને, જૂના રંગમૂર્તિના નાટકના પ્રકાર તરીકે રમણલાલ દેસાઈનાં નાટકોને, એકાંકી નાટકો તરીકે ખટુભાઈ, ચંદ્રવદન, ઉમાશંકર જેવાં નાટકોને, વિષાદિકાઓ (Tragedies) તરીકે 'કાન્તા', 'તપશ્વ', 'મત્સ્યગંધા ને ગંગેય', 'લોમકર્ણી' 'આગગાડી', અને 'સાપના ભારા'ની કેટલીક કૃતિઓને અને બાળનાટકો તરીકે 'પડખા' ને 'એકલબ્ય' જેવાં 'ધૂમકેતુ'નાં અને શ્રીધરાણી, યશવંત પંડ્યા, ચંદ્રવદન આદિનાં નાટકોને—એમ દરેક પ્રકારમાં આપણા યોગ્ય નમૂનાઓ આગળ ધરી શકીએ તેવું છે.

એ તો આત્મકેન્દ્રી દષ્ટિએ. પશ્ચિમનું નાટકસાહિત્ય જુઓ તો આપણું નાટકસાહિત્ય તેની સરખામણીમાં ઘણું દુર્બળશીલ લાગશે. એનું એક કારણ નાટ્યસર્જનને અનુકૂળ વાતાવરણનો આગળ દર્શાવાયેલ અભાવ. અને બીજું કારણ તો એ સાહિત્યપ્રકારનું જ અધરાપણું. નાટક સાહિત્યની એક ઉપરાંત બીજી ક્લાસોનું પણ સંગમસ્થાન હોવાથી નાટકકારને એક સાથે ત્રણપાંચ અવધાન રાખવાં પડે છે, અને ઓછામાં ઓછી વાણીના ખર્ચે ઉત્કૃષ્ટતા ને અસર (effect) સાધવાં પડે છે, જે સહેલું કામ નથી. એથી એકલા ગુજરાતની શું કામ વાત કરીએ, હિંદના બીજા પ્રાંતોમાં પણ અન્ય સાહિત્યપ્રકારોની તુલનામાં નાટક નબળું છે.

આમ છતાં, લવિષ્યનો મુખ્ય સાહિત્યપ્રકાર નાટક જ છે. અભિનયનની શક્યતાને લીધે વિચારોના પ્રચાર માટે તેમજ લોકમાનસની ડગવણી માટે સૌથી વધુ અસરકારક સાહિત્યપ્રકાર નાટકનો છે. જે અસર ભાગણ ને લેખોમાં ન થાય તે રંગમૂર્તિ પરના એકાદ નાટ્યપ્રયોગથી થાય છે તે જૂના નાટક 'લલિતાદુઃખદર્શક' વિષે કહેવાતી ઠાઈ ડાંચીએ

એનો પ્રયોગ જોઈ પોતાની દોહિત્રીનો વિવાહ તોડાવી નાખ્યાની વાત તથા અત્યારનો સીનેમાનટ પૃથ્વીરાજ 'દીવાર'નો કિંદી નાટ્યપ્રયોગ બતાવી આપે છે. બોલપટ્ટે મારેલી સજ્જત ચપ્પડની ગુજરાતી ધંધાદારી રંગભૂમિને ચડેલી કળા ઉતરવા માંડ્યાનાં ચિહ્નો હવે વરતાય છે. એ પરિસ્થિતિમાં આ પથ્થાયેલા કાળમાં જીવવા અને જેનું અન્ન ખાઈ જીવે તે સમાજનો સંસ્કારસેવા કરવા ધંધાદારી રંગભૂમિ સંકલ્પ કરે, અવેતન અભિનયરસિયાઓ પણ પોતાની પ્રવૃત્તિને કેન્દ્રિત કરી હેતુલક્ષી બનાવે, અને સાહિત્યકારો કડક નાટ્યદષ્ટિ કેળવી તેમને નાટકો પૂરાં પાડના રહે, તો 'આવું છું', 'આવું છું' કરતા સ્વરાજ પછી આપણા દેશમાં એને સાચવવા, જીરવવા ને શોભાવવાના ભગીરથ કાર્યમાં એ ત્રિપુટિ પોતાની જાતને વફાદાર રહીને પોતા તરફથી સુંદર ફળો આપી શકે. લોક એને ઝીલવા તૈયાર થાય ત્યાં સુધી રાહ જોવાની હોય નહિ. લોકરુચિથી ધડાવાનું નથી, લોકરુચિને ધડવાની છે. આ અપેક્ષા આપણા સાહિત્યકારો ને રંગભૂમિ પારખો ને સંતોષો ! *



૭ રંગભૂમિ અને તેનાં નાટકો તથા નાટકકારો વિશે આહીં થોડુંક આમ લખી રાકાયું પણ બાષાંતરોને આ લેખમાં લગીરે સ્પર્શ કર્યો નથી. ગુજરાતીમાં થયેલાં કાલિદાસ, ભરતમૂર્તિ, ભાસ આદિનાં તેમ જીર્ણ સંસ્કૃત નાટકોનાં, શેકસ્પીયરનાં અને અન્ય અંગ્રેજી તેમ પરદેશી નાટકોનાં, તથા બંગાળી મરાઠી આદિ ભગિનીભાષાનાં નાટકોનાં ગુજરાતી બાષાંતરોનો કુલ સરવાળો મોટો થવા જાય છે. પણ એ તો પારકી-મૂડી. ગુજરાતનું પોતાનું નાટ્યસર્જન એને ઓછું જ કહેવાય ? બાષાંતરોને અને 'ભરના ભોખાળા' જેવાં રૂપાંતરોનેય અહીં મહુનામાં લીધાં નથી તે આ દષ્ટિએ.

વર્ષાનુક્રમણી

લેખ	સાલ	પ્રકાશનસ્થાન
ગુજરાતી નાટક સાહિત્યનું રેખાદર્શન	૧૯૩૪; ૧૯૪૬*	{ 'કૌમુદી' : 'ગુજરાત સાહિત્ય સમાજ'. 'વહી ૧૯૩૪'
સરસ્વતીચંદ્રને	૧૯૩૬	'શરદ'
ગુણસુંદરીને	૧૯૩૬	'ગુણસુંદરી'
ખખરદારનું જીવનદર્શન	૧૯૩૬; ૧૯૪૬*	{ 'કૌમુદી' : 'ગુજરાત સાહિત્ય સમાજ'. 'વહી ૧૯૩૬-૭'}
'રાધના પર્વત'માં કૌતૂંનું સાધ્ય	૧૯૩૮; ૧૯૪૬*	" 'રાધના પર્વત'નું 'વિવેચન' (પુસ્તિકા)
મણિલાલ દ્વિવેદીની કવિતા	૧૯૪૧	'માધુરી'
કવિતા અને ઇતિહાસનું ^૨ મિશ્રન	૧૯૪૨	'પ્રસ્થાન' ^૨
રમણલાલની લોકપ્રિયતા	૧૯૪૨	'શ્રીજીવન'
રમણલાલની સેવા	૧૯૪૨	'રમણલાલ અભિનંદન-ગ્રંથ'
સ્વપ્નદ્રષ્ટા : એક સમીક્ષા	૧૯૪૩	'પ્રસ્થાન'
કવિતાનું રસારવાદન	૧૯૪૩	'કવિતા'
ઉત્સાહી નાટકકાર	૧૯૪૩	'પ્રસ્થાન'

* આ વર્ષે ફરી સુધારીને લખ્યા, માટે.

૧ " 'દર્શનિકા'નો કવિ " એ નામથી.

૨ " 'સાહ્યનસાહ્ય અખખરસાહ્ય' : એક અભ્યાસ " એ નામથી.



સૂચિ

Akbar's Dream : ૬૩, ૭૮

Antony and Cleopatra :

૮૬

અખંડપદ્ય : ૧૨, ૧૩૧

અખો : ૧૩૬, ૧૭૫

‘અનલસાય ને લાલગા’ : ૧૮૫,

૧૮૮

‘અનંતા’ : ૨૧૨

‘અબ્બાલામ સિંકર્ન’ : ૬૮

‘અભિનયકલા’ : ૧૭૬, ૧૭૯

‘અભેદોક્તિ’ : ૪૪, ૪૬, ૫૦

‘અમરસત્ર’ : ૧૮૫, ૧૮૯

અમૃત કેશવ નાયક : ૧૮૪, ૨૧૭

અસંધિ : ૧૬૯, ૧૭૦

‘આગગાડી’ : ૨૧૦, ૨૨૦

‘આત્મનિમજ્જન’ : ૪૩-૪૫,

૪૮, ૫૧

આણસ હકસ્તે : ૫૫

ઈન્સન : ૩૯, ૧૯૮, ૨૦૦,

૨૧૨, ૨૧૩

ઈમિસન : ૪૯

‘ઈંદુકુમાર’ : અંક ૧ ૧૯૩, ૧૯૫

અંક ૨-૩ ૭૭, ૧૯૫

ઈંદુલાલ-ગાંધી : ૨૧૩, ૨૧૪,

૨૨૦;—નાનાટો ૨૧૩-૧૪

ઈંદુલાલ યાત્રિક : ૨૧૫

ઈંદ્રિ વસાવડા : ૧૪૭

‘ઉત્તરસમયરિત’ : ૪૩, ૪૪,

૪૮, ૫૧

ઉમાચંદર : ૧૯૦, ૨૧૦, ૨૧૪,

૨૨૦

‘ઉષા’ : ૧૩૧

‘જિગતી ભુવાની’ : ૨૦૦

કથકલિ : ૧૬૭, ૧૭૪

કવિ ન્હાનાલાલ : ૧૨, ૬૩,

૮૭, ૧૧૧, ૧૩૧, ૧૩૩,

૧૯૦; એમના નાટો

૧૯૩-૧૯૭

‘કોવિતા અને સાંદિય’ : ૧૮૫

કલોપી : ૪૪, ૧૩૮

'કલિકા' : ૧૩૧
 કરુણપ્રશસ્તિ : લક્ષણો : ૧૧૪
 'કલ્યાણિકા' : ૧૩૧
 'કળિયુગન્યાયદર્શન' : ૧૮૫, ૧૮૮
 'કાદવિધા' : ૨૧૦
 કીન્ત : ૧૯, ૧૮૮, ૧૯૦;
 —નાં નાટકો ૧૯૭
 'કાન્તા' : ૪૩, ૪૮, ૫૧; ૧૮૫-
 ૧૮૭; ૨૧૮-૨૦
 કાન્તિલાલ પંડ્યા : ૪૯
 કાબરાજી : ૧૭૮, ૧૮૩, ૧૮૯
 કાલોર્મલ : ૧૨૭
 કાલિદાસ : ૨૪, ૨૨૧
 કાશીરામ દવે : ૬૩
 કીટસ : ૧૧૪
 'કુરુક્ષેત્ર' : ૬૫
 'કુસુમભાળા' : ૪૪
 કેશવલાલ કુવ : ૧૬૩, ૧૬૫
 કામિક : ૧૮૦, ૨૧૭
 કૃષ્ણરાવ દીવેદિયા : ૧૮૫, ૧૮૯
 ખચરદાર : ૧૨, ૧૧૧-૧૪૦
 ખુરાલ શાહ : ૨૧૫
 ગાંગેન્દ્રસંકર પંડ્યા : ૨૧૫, ૨૧૭
 ગાંધીજી : ૧૫૦
 'ગીતા' : ૧૨૭
 ગુજરાતનાં સંસ્કૃત નાટકો : ૧૬૬
 ગુણવંતરાય આચાર્ય : ૧૪૭, ૧૫૧

'ગોપિકા' : ૭૭, ૧૯૫
 'ગોપીચંદ' : ૧૮૫, ૧૮૮
 ગોવર્ધનરામ : ૨૩, ૨૬, ૩૨,
 ૩૪, ૩૯, ૪૦, ૪૪, ૪૯,
 ૫૦, ૭૮, ૮૮, ૧૪૨, ૧૪૪,
 ૧૪૫, ૧૮૯, ૧૯૬.
 ગોવિંદભાઈ અમીન : ૧૫૨-
 ૧૬૧, ૨૧૫;
 —નાં નાટકો : ૧૫૩-૧૫૯
 ગોટે : ૧૯૩, ૨૧૯
 'આમલક્ષ્મી' : ૧૪૫
 ગ્રે : ૧૧૫
 ચંદ્રવદન-મહેતા : ૮૬, ૧૯૦,
 ૨૧૮-૨૨૦;
 —નાં નાટકો ૨૦૯-૨૨
 'છાયાનટ' : ૯૭
 છોટાલાલ ભટ્ટ : ૧૬૩, ૧૬૫
 જયશંકર : ૧૬૭, ૧૬૯
 'જ્યા અને જયન્ત' : ૧૯૫-૯૭;
 ૨૧૮
 'જયકુમારી વિજય' : ૧૮૨-૮૩;
 ૨૧૮
 જાત્રા : ૧૬૭, ૧૭૪
 'જીવતી ભુલિયેટ' : ૨૨૦
 ટાગોર રવીન્દ્રનાથ : ૩૯, ૧૯૫,
 ૨૧૨, ૨૧૩
 ટેનિસન : ૬૩ : 'પ્રિન્સેસ'

ઠોકાર : ૨૦૦
 ડાહનશૈલી : ૧૨, ૮૪-૮૫, ૧૯૪
 ડાહરરાય, માંકડ : ૧૬૫, ૧૬૮
 'તર્પણ' : ૨૨૦
 ત્રિબુવન મસ્ત કવિ : ૧૧૪
 દલપતરામ : ૨૨, ૧૩૩, ૧૬૨,
 ૧૭૬, ૧૭૯, ૧૮૯
 —નાં નાટકો : ૧૮૭
 'દર્શક' : ૧૪૭
 'દર્શનિકા' : ૧૧૧-૧૪૦
 દશાવતાર સોંગ : ૧૬૭
 'દિવ્યચક્ર' : ૯૭, ૧૪૫
 'દીવાર' : ૨૨૧
 દુર્ગેશ શુક્લ : ૨૧૦, ૨૧૫, ૨૨૦
 'દિવ્યદેવી' : ૧૮૫, ૧૮૮,
 દોહતરામ પંડ્યા : ૧૮૫, ૧૮૯
 'દ્રોપદીક્ષા' : ૧૮૮, ૨૧૮
 ધનસુખલાલ : ૨૧૫
 ધૂમકેતુ : ૧૪૫, ૧૪૭, ૧૫૧,
 ૨૧૦, ૨૧૫
 નરસિંહ મહેતા : ૨૭, ૧૩૫, ૧૭૧
 નરસિંહરાવ : ૧૮, ૪૩-૪૪,
 ૧૧૪, ૧૩૩, ૧૬૩, ૧૬૫,
 ૧૬૮, ૧૭૬
 નર્મદ : ૧૮, ૪૪, ૧૩૨, ૧૭૬,
 ૧૭૮, ૧૮૩, ૧૮૯;
 —નાં નાટકો ૧૮૮

નવજીરામ : ૧૮૪-૮૫, ૧૮૯
 'નૃણદમયંતીરાસ' : ૧૭૧
 'નાટક કિતેમ્બ મંડળી' : ૧૭૮
 નાથાશંકર શાસ્ત્રી : ૧૬૫
 નારાયણ દક્ષર : ૧૪૪, ૧૪૮
 'નિંદાખાનું' : ૧૭૮
 'નૃસિંહાવતાર' : ૪૩
 નંદરાંકર : ૨૮
 'નંદમત્રીસી' : ૧૭૮
 'નંદનિકા' ૧૩૧
 'ન્હાના ન્હાના રાસ' : ૧૩૧
 'પાંડ્યા' : ૨૨૦
 પન્નાલાલ : ૧૪૭
 પસિંવલ વાઘડા : ૧૬૦
 'પારસી નાટક તખ્તાની તવારીખ :
 ૧૭૮
 પાવલોવા : ૨૧૦
 પાશ્વાલ ગદ્યનાટક : લક્ષણો : ૧૯૮;
 —એકાંકી નાટક : „ : ૧૯૯;
 એની અસર ૧૯૯-૨૦૦
 'પીળાં પલાશ' : ૨૨૦
 પુરુષોત્તમદાસ ત્રિ. : ૨૧૫
 'પેરેગાજલ લોસ્ટ' : ૫૨
 'પ્રતાપ નાટક' : ૧૮૩, ૧૮૫, ૧૮૬
 'પ્રહલાદ' : ૧૮૫, ૧૮૮
 પ્રારંભકાળનાં નાટકો : ૧૮૨;
 અનિદ્ધાસિક ૧૮૩;

: ૧૯૦, ૨૧૮-૨૦;
 —નાં નાટકો, ૨૦૩-૨૦૬
 મેઘાણી : ૧૪૫, ૧૪૭, ૧૫૧,
 ૨૧૫
 મેટ્રલિંક : ૨૧૩
 મેધુ આનોદ : ૪૯, ૧૧૫
 મેરિ કોરેસિ : ૧૪૧
 યજ્ઞવંત 'પર્વ' : ૨૧૨, ૨૨૦ :
 —નાં નાટકો : ૨૧૨
 રણુછોડભાઈ : ૧૭૬, ૧૭૮-૭૯,
 ૧૮૨-૮૩, ૧૮૯, ૨૧૭
 રમણભાઈ : ૪૩, ૫૨-૬૩, ૮૮,
 ૧૮૭-૮૫, ૧૯૦-૯૩
 રમણલાલ દેસાઈ : ૯૭, ૧૪૧-
 ૧૫૧, ૨૧૬, ૨૧૮, ૨૨૦
 —નાં નાટકો ૨૦૭-૨૦૮
 રમણ વકીલ : ૨૧૫
 રણુછતરામ : ૧૩૧
 'રાઈનો પર્વત' : ૧૮૧, ૧૯૦-
 ૧૯૨, ૨૧૮-૧૯;
 —માં કર્તાનું સાધ્ય :
 '૫૨-૬૩
 'રાજયુવરાજને સત્કાર' : ૬૩
 રાજરામ શાસ્ત્રી : ૧૬૨
 રામચંદ્રસરિ : ૧૬૬;—નાં
 નાટકો : ૧૬૬
 રામજીલા : ૧૬૭, ૧૭૪

રાસધારીઓ : ૧૬૭
 'રાષ્ટ્રિકા' : 'રાસચંદ્રિકા' : ૧૩૧
 રંગભૂમિ : (ગુજરાતી) : ૧૭૭-
 ૮૦, ૨૨૧
 —નાં નાટકો ૨૧૬-૧૯ :
 તેના લેખકો : ૨૧૭; તેનું
 સ્વરૂપ : ૨૧૭-૧૮
 —પારસી નાટક મંડા
 ણાઓ ને તેના આલેખકો :
 ૧૭૮;
 તેની અસર, ૧૮૦
 —ગુજરાતી મંડળાઓ,
 ૧૭૮-૭૯
 —દક્ષિણી મંડળાઓ,
 ૧૭૯-૮૦; તેની અસર,
 ૧૮૦-૮૧
 લલિત : ૧૬૭, ૧૭૪
 'લલિતા દુઃખદર્શક' : ૧૮૨, ૧૮૫,
 ૨૨૦
 'લવકુશ' : ૧૭૮
 'લક્ષ્મી' : ૧૬૨
 લીલાવતી મુનશી : ૨૧૫
 'લીલાંમૃતકાં પાન' : ૧૭૯
 લોંગફોલો : ૧૨૫
 'લગ્નો' : ૨૧૩, ૨૨૦
 'લક્ષ્મણ' : ૧૬૩, ૧૬૫
 'લક્ષ્મી' ૨૨૦

વડંજીવર્ય : ૧૩૭
 વિજયરાય વૈદ્ય : ૬૭, ૧૭૯
 'વિમળપ્રખંધ' : ૧૬૭, ૧૭૦, ૧૭૧
 વિલિયમ આર્ચર : ૨૦૧
 'વિશ્વગીતા' : ૭૭; ૮૨, ૧૩૧,
 ૧૯૫
 વિપાદિકાઓ : ૨૨૦
 'વીરમતી' : ૧૮૩, ૧૮૫, ૧૮૬
 'વેનચરિત્ર' : ૧૭૬
 વ્યોમેશચંદ્ર પાઠકજી : ૨૧૫,
 ૨૨૦
 શરદબાબુ : ૩૦, ૧૪૧
 'શાહાનશાહ અકબરશાહ' : ૬૩-
 ૮૭; ૧૯૫
 શામળ : ૧૪૫
 શેકસ્પીયર : ૨૯, ૩૮, ૮૭,
 ૧૭૮, ૨૨૧
 શેલી : ૧૧૪, ૧૯૩, ૨૧૯
 'શોભના' : ૧૪૨
 શો : ૬૮, ૨૧૩
 શ્રીધરાણી : ૧૯૦, ૨૧૩, ૨૨૦
 —ની નાટકો : ૨૧૩
 Sartor Resartus : ૧૨૭
 'સરસ્વતીચંદ્ર' : ૩૮, ૭૮
 સવિતા નારાયણ : ૧૮૧, ૧૮૪
 'સાપના ભાર' : ૨૧૦ ૩૧૪

'સાહીના સાહિત્યનું દિગ્દર્શન' :
 ૧૭૯
 સાંગ-સોંગ : ૧૬૭
 સહી, સહીવાદ : ૪૪-૪૮
 'સુદરમ' : ૨૧૦
 'સેટબેન' : ૬૮
 સોપાન : ૧૪૭
 'સંગીત કાદંબરી' : ૧૮૫, ૧૮૮
 'સંખ્ય' : ૨૧૫
 'સ્નેહયત્ર' : ૧૪૪
 'સ્નેહમુદ્રા' : ૪૯, ૧૩૫-૩૬
 'સ્મરણસંહિતા' : ૧૧૭, ૧૩૮
 'સ્વદેશવત્સલનું ચમત્કારદર્શન' :
 ૧૦૯
 હરિલાલ દ્રુપ : ૧૦૯, ૧૩૩,
 ૧૬૫, ૧૬૮-૭૦;
 —ની નાટકો : ૧૮૧,
 ૧૮૮-૮૯
 'હરિશ્ચંદ્ર' : ૧૭૮, ૧૭૯, ૧૮૯
 હન : ૪૯
 હાલોન : ૬૩
 'હિંદુ નાટક મંડળ' : ૧૭૮
 હેગ્ગેટ : ૨૯
 હંસા મહેતા : ૨૧૫
 'હૃદયનિમિત્ત' : ૧૪૨
 'દોમરાજ અને સાધ્વી' : ૧૮૯